



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2021

---

## **Immer schneller kürzer oder: Wenn die Form den Text verzehrt. Das Schlussgedicht in Hartmanns von Aue "Klage"**

Köbele, Susanne

DOI: <https://doi.org/10.24894/978-3-7965-4217-6>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-204750>

Book Section

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

Köbele, Susanne (2021). Immer schneller kürzer oder: Wenn die Form den Text verzehrt. Das Schlussgedicht in Hartmanns von Aue "Klage". In: Frick, Julia; Grütter, Oliver. *abbreviatio : historische Perspektiven auf ein rhetorisch-poetisches Prinzip*. Basel: Schwabe Verlag, 85-123.

DOI: <https://doi.org/10.24894/978-3-7965-4217-6>

# Immer schneller kürzer oder: Wenn die Form den Text verzehrt

## Das Schlussgedicht in Hartmanns von Aue *Klage*

von  
Susanne Köbele (Zürich)

Für Franz Josef Worstbrock

### I. ‹Schrumpfende Form›. Kürzung und Zeitregie

Kürzung wird im Folgenden nicht als zentrales Paradigma der Bearbeitung vorgängiger Materie verhandelt. Nicht um kürzende Aneignung fremder Stoffe im Horizont «habituelle[r] Vorlagenbindung»<sup>1</sup> soll es gehen, sondern um ein textinternes Verfahren: den Sonderfall systematischer Kürzung durch ein versifikatorisches Prinzip, das den Umfang des Textes kontinuierlich schrumpfen lässt. Die Funktion solcher Kürzung scheint auf der Hand zu liegen: Der Text hat es eilig, zum Ende zu kommen. Doch er lässt sich dabei Zeit, und das ist nicht die einzige widersprüchliche Implikation seiner Kürzungsregie. Will er sich möglichst schnell überflüssig machen? Oder im Gegenteil möglichst lang und umfassend seine Kunst demonstrieren? Hinzu kommt: Die einfache Maßnahme mechanischer Kürzung steuert auf ein unkalkulierbares Ende zu. Als beschleunigte Kurzfassung seiner selbst wird der Text immer länger, zugleich immer schneller kürzer, bis am Schluss die Zeit stillsteht – oder ist sie nur zerronnen?

Mein Thema ist das sogenannte ‹Schlussgedicht› aus Hartmanns *Klage*,<sup>2</sup> ein kunstvolles Kürzungsexperiment, das in der deutschen Literaturgeschichte des Mittelalters ohne Parallele ist. Kurz ist es nicht, sondern nach Bauschema 270 Verse lang (überliefert sind 264 Verse), und es beschließt

---

1 Worstbrock (2004/<sup>1</sup>1985), S. 197.

2 Hg. v. Gärtner (2015) (= zit.).

einen Text, der als ganzer gleichfalls historisch neu wirkt. Die *Klage* ist ein performativ gerahmtes Streitgespräch zwischen den personifizierten Ich-Instanzen Herz und Leib, das heterogene Gattungs- und Wissenstraditionen zusammenführt (romanische Lyrik, Minnesang, allegorische Minnelehren, lateinische Leib-Seele-Streitdialoge), ohne dass konkrete Prätexte aus der Literatur der Zeit nachgewiesen werden können.<sup>3</sup> Bereits der Prolog spielt mit Gattungsinterferenzen,<sup>4</sup> die auch den Gesamttext prägen. Als Hauptthema wird der Widerspruch zwischen stetem Dienst eines *jungelinc* und steter Dienstverweigerung der Dame angekündigt. Das variiert eine hochminnesängerische Konstellation (vv. 14–17), freilich im Erzählgestus und Erzählmetrum vierhebiger Reimpaarverse. Zur Verschwiegenheit verpflichtet, klagt der von der Dame nicht Gewürdigte, in autobiographischer Inszenierung Hartmann von Aue selbst, den Konflikt zunächst seinem Inneren:

disen kumberlichen strît  
entorste er nieman gesagen;  
[...] er klagete sîne swære  
in sînem muote [...].  
daz waz von Ouwe her Hartman,  
der ouch dirre klage began  
durch sus verswigen ungemach. (vv. 18 f., 24 f. u. 29–31)

Die angekündigte *klage* erweist sich dabei von Anfang an als vieldeutiger Sprechakt, der zwischen Liebes- und Rechtsdiskurs schillert und, wiederum minnesangkonnform, in diesem Doppelsinn von *planctus* (‘Wehklage’) und *accusatio* (‘Anklage’) auch Selbstanklage einschließt. Der Textfortgang setzt die Klage dann mit vielen zusätzlichen religiösen Anspielungen nicht ‘ly-

---

<sup>3</sup> Inhalt und Argumentationsstruktur der *Klage* sind prägnant zusammengefasst bei Cormeau / Störmer (<sup>3</sup>2007).

<sup>4</sup> Zu Überschneidungen geistlich-weltlicher Diskurse in der *Klage* Mertens (1988), Philipowski (2006), Köbele (2006). Parallelen zur lateinisch-romanischen Gattungstradition des Streitgedichts bei Kasten (1973), zu romanisch-deutschen Intertextualitätseffekten Masse (2012). Zur Tradition des ‘selbstbetrachtenden Dialogs’ Hess (2016), zu inhaltlichen Berührungen mit Hartmanns Liedern Haustein (2021). Nahe liegen außerdem die Tradition des Liebesbriefs (*saluts d’amour*, ‘Büchlein’-Tradition) und der Minnerede. Glier (1971), S. 20, fasst die *Klage* als in ihrer Zeit isolierten Minnereden-‘Vorläufer’.

risch» als monologische Ich-Klage um, sondern als umfänglichen Streitdialog zwischen Herz und Leib, der für das Ich das Risiko potentieller Unendlichkeit hat: *ein ewiger strit* (v. 900). Im Schlussgedicht findet er trotzdem ein Ende.

Nachdem es rund 1.600 Reimpaarverse lang mit sich gestritten hat, überbringt das Ich als sein eigener Bote der Dame einen strophenartig präsentierten Liebesgruß, der beständige Dienstbereitschaft beschwört, aber als Text bedenklich schrumpft. Er wendet sich an die Dame in 15 kreuzgereimten «Strophen», deren Umfang sich sukzessive jeweils um ein Verspaar reduziert: von üppigen 32 Versen zu Beginn bis zu vier Versen am Schluss (v. 1.645–1.914), wobei je zwei Verse zusammengekommen einen Langzeilentypus ergeben, der als «Vagantenzeile» in mittellateinischen und mittelhochdeutschen Texten der Zeit weit verbreitet ist. Diese 15 immer schneller immer kürzeren «Strophen» können mit ihrer formalen (quantitativen) *Variabilität* nicht als Lied-Strophen im strikten Sinn gelten, sie sind umgekehrt durch die formkonstante Maßnahme kalkulierter Kürzung aber auch keine Leich-Versikel.<sup>5</sup> Kein Wunder, dass die Forschung, die den Gesamttext der *Klage* als «Frühwerk» des Autors in die «Frühphase» der Gattung Minnerede einsortiert, für die Bestimmung des Schlussabschnitts keine idealtypischen Abstraktionen oder, in diachroner Perspektive, reinen Prototypen ansetzt, sondern sich geeinigt hat auf die texttypologisch neutrale Bezeichnung des «sogenannten Schlussgedichts»: nicht Fisch noch Fleisch.

Die ältere *Klage*-Forschung hat den Schluss, der also durch systematische Verwendung versifikatorischer Abbreviation eine historisch neue Form kreiert, als «bloßes» Formspiel unter Manierismus-Verdacht gestellt und die Frage nach einer Signifikanz der Kürzung kategorisch verneint. Der Schluss der *Klage* sei nicht mehr als ein Anhängsel ohne «ästhetischen Wert», ohne «Intensivierung» und «Verdichtung», ja ohne «Sinn», so die Extremposition 1997 bei Heinz Kischkel,<sup>6</sup> der es dem Autor absprechen und erst im 13. Jahrhundert entstanden sehen möchte. Schon Friedrich Heinrich von der

5 Im Folgenden ist «Strophe» daher immer in distanzierenden Anführungszeichen zu denken. Dieser Vorbehalt mehrfach eingeklammerter Nomenklaturen (das «sogenannte Schlussgedicht», «Strophen», «Frühphase») verweist auf ein grundsätzliches Dilemma historischer Abstraktion, für das letztlich nur kontrollierte Anachronismen übrig bleiben.

6 Kischkel (1997), S. 94.

Hagen hatte 1838 in seinen *Minnesängern* den *Klage*-Schluss, vom überlieferten Kontext isoliert, als «Leich» abgedruckt.<sup>7</sup> Valeska Lembke moniert nach wie vor die «manierierte, strenge Form» des Schlussgedichts,<sup>8</sup> die aber, so die These, im Textverlauf zu passablen Form-Inhalts-Entsprechungen fortschreite, sodass «mit zunehmender Reife und Einsicht des Ich die optimale Entsprechung von Inhalt und Form» entstehe, die zu Beginn des Schlussgedichts noch «gestört» sei.<sup>9</sup> Auf ihre Weise hat bereits die Überlieferung des Textes auf das formal ungewöhnliche, gattungshybride Kürzungskunstwerk reagiert: Das Ambraser Heldenbuch, mehr als drei Jahrhunderte nach der Textentstehung, scheint die kalkulierte Systematik der schrumpfenden Form nämlich nicht konsequent umzusetzen. Wurde sie übersehen oder aktiv verdeckt?<sup>10</sup> Die Systematik der Versreduktion zeigt sich bei der Rezeption des Textes ja erst nach und nach, und sie ist deswegen leicht übersehbar beziehungsweise überhörbar, weil die Kürzung um je ein Verspaar an einem mit 32 Versen ungewöhnlich amplifizierten Strophenformat ansetzt. Aus dieser Sicht wäre es zwar kein Zufall, dass das Ambraser Heldenbuch (Hans Ried oder bereits seine Vorlagen) in das Formexperiment gewissermaßen hineinstolperte, wenn es den Beginn des Schlussgedichts nicht, wie im Fall der meisten anderen Strophen, mit abwechselnd roten und blauen Lombarden und Zeilenabstand markiert. Doch hat sich im Blick auf die Gesamtinszenierung des Textes in der Handschrift die Frage damit nicht erledigt, ob die Überlieferung die textkonstitutive Kürzungssystematik gezielt unsichtbar macht. Wie ist die *Mise en page* des Schlussgedichts in A zu deuten? In A sei für den Übergang von Dialog zu Schlussgedicht keine Initiale gesetzt worden, «damit der Schluß nicht als eine selbständige Dichtung vom Hauptteil

---

7 HMS III (1838), S. 468 ff.–hh. Schon Zutt (1968), S. 361, hat darauf hingewiesen, dass die frühen *Klage*-Editionen durch Moriz Haupt (1881) und Fedor Bech (1867) die Form des Schlussgedichts weitgehend verdecken. Ihr eigener Versuch, den Text als «Zahlenkomposition» zu (re-)konstruieren, hat in der Forschung kaum Resonanz gefunden. Die Ausgabe von Gärtner (2015), die für die Textpräsentation möglichst weit zur Überlieferung zurückkehrt, setzt die Strophenform des Schlussgedichts vollständig um, markiert aber die in A jeweils fehlenden Initialen (und evidente Fehlverse).

8 Lembke (2013), S. 123.

9 Ebd., S. 126.

10 Vgl. unten S. 96–98.

getrennt würde».<sup>11</sup> Diese Erklärung – die Kürzung als Maßnahme zur Sicherung der Textkohärenz – wurde in der *Klage*-Forschung immer wieder weitergereicht, doch scheint sie mir den Befund zu unterbieten. Anders gesagt: Die Überlieferung hilft nicht weiter beim Versuch der Klärung der Kürzungsfunktion, sondern sie ist selbst klärungsbedürftig.

Die jüngste Forschung hat den Gesamttext der *Klage* mittlerweile beeindruckend komplex erschlossen,<sup>12</sup> jedoch die Frage nach der Kürzungsfunktion des Schlussgedichts entweder ganz ausgespart oder nur gestreift und nach wie vor nicht ausgeschöpft. Daher greife ich sie hier erneut auf: Wie ist es zu verstehen, dass der Text am Schluss übergeht in eine lange, zunächst kaum wahrnehmbare, dann immer schnellere Kürzung seiner selbst?

Diese Frage lässt sich nur in der Zusammenschau mehrerer Ebenen bewältigen. Andernfalls findet man nur schwer einen Weg zwischen dem Risiko pauschaler Unterschätzung der Form einerseits und ihrer interpretativen Überlastung anderseits.<sup>13</sup> Zweifellos wirkt die systematische Kürzung, weil als Form unumkehrbar und auf interne Vollständigkeit angelegt, als «effektives formales Mittel, den Textschluss zu sichern».<sup>14</sup> Doch Hanno Rüther legt nicht nur für den Übergang zwischen Dialog und Strophen, sondern für das Schlussgedicht als Ganzes die Kürzung in diesem Sinn auf eine formale Maßnahme der Textsicherung fest. Trotzdem bleiben offene Fragen, denn er forciert für seine ausdrückliche «Poetologie des Textendes» auch inhaltliche Kohärenz: Der formalen Reduktion der *Klage* entspreche eine Reduktion von konflikträchtigen Asymmetrien, weswegen das Schlussgedicht als affirmative Schließung des Gesamttextes zu verstehen sei. Hier soll diese These, mit der Rüther nicht allein steht, zunächst nur als Symptom für ein methodisches Hintergrundproblem der übergreifenden Frage nach Kürzungsfunktionen in Texten interessieren: Wie lassen sich schwierige, weil ästhetisch überdeterminierte, historisch ferne Formsemantiken angemessen

---

<sup>11</sup> Zutt (1968), S. 362.

<sup>12</sup> Zuletzt ausführlich Gebert (2019), Hess (2016), Lembke (2013) und Strittmatter (2013), jeweils mit sorgfältiger Diskussion vorausgehender Forschung.

<sup>13</sup> Methodologisch weiterführend zur Frage: «[W]elche Semantik kann die Form mitteilen?» März (1999), S. 324.

<sup>14</sup> Rüther (2018), S. 243.

interpretieren, jenseits der Alternative «rein» funktionsanalytischer (funktionalistischer) und formalistischer Reduktion hier, bloßer Formspekulation dort? Wie entgeht man Kurzschlüssen zwischen quantitativen Prozessen (dem Abbau von Versen) und qualitativen Prozessen (dem Abbau inhaltlicher Voraussetzungen), ohne die Frage nach Kürzungssignifikanz ganz preiszugeben? Fungiert die Kürzung im Schlussgedicht der *Klage* als affirmatives Mittel der Positivierung von Negativität? Im Folgenden möchte ich zeigen, dass eine Zusammenschau überlieferungshistorischer, text- und gattungspoetischer, wirkungsästhetischer und diskursgeschichtlicher Aspekte das Schlussgedicht im Gegenteil als spannungsvolles (nicht: Spannung reduzierendes) Kürzungsexperiment in seiner spezifischen Faktur erschließen kann. Es erscheint dann als genuine Pointe der *Klage* und gewinnt nicht nur einiges literarästhetisches Gewicht, sondern auch historische Signifikanz.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen sind widersprüchliche Zeitimplikationen der «schrumpfenden Form» des Schlussgedichts, die die Forschung zur Frage der Kürzungsfunktion des Textes bislang nicht einbezogen hat. Auf den ersten Blick bleibt unklar, was von einer Minnewerbung zu halten ist, die sich durch stete Versreduktion selbst ans Ziel bringt – ans glückliche Ziel der Werbung? Oder bloß an ihr unseliges Ende? Ans Ende der tugendhaften Ablehnung der Dame oder ans Ende des tugendhaften Ausharrens ihres Minnedieners? Ich schlage, um in diesen Fragen weiterzukommen, für Hartmanns Schlussgedicht eine Differenzierung vor: Als doppelt paradoxes Phänomen gedehnter Beschleunigung und amplifizierter Kürzung *kostet* die artifizielle Form den Text einerseits Zeit, die sie anderseits – der Text wird ja immer schneller kürzer – auch *gewinnt*. Schon deswegen ist die Frage nicht leicht zu entscheiden, ob in diesem Kürzungskunstwerk die Reduktion aus einem Mangel geboren ist – temporal: aus Zeitnot, moralisch: aus einem Defizit an *stæte* – oder im Gegenteil aus der Fülle unendlicher Dienstbeständigkeit?<sup>15</sup> Vielleicht ist es gar nicht dieselbe Zeit, die verstreicht. Wenn sich

---

15 Vgl. neuerdings Gerok-Reiter / Lahr / Leidinger (2020), hier v. a. die Beiträge von Sonja Glauch (mit reicher Dokumentation älterer einschlägiger Forschung) und Christoph Huber. Zur unabschließbaren pragmatischen Paradoxie konstitutiv vergeblichen Dienstes im hohen Sang Müller (1999). Zur performativen Funktion von «Freude»-Inszenierung im Minnesang Hausmann (2004). Noch in Johannis von Konstanz Minnelehre (um 1300), hg. v. Huschenbett (2001), verifizieren Goldbuchstaben im exklusiven Latein

der Schluss bis zur Selbstaufhebung des Textes abkürzt, weil längst alles gesagt ist, dann beseitigt die Kürzung *überflüssige* Zeit. Wenn sich der Schluss abkürzt, weil es im Gegenteil nichts zu sagen und zu erwarten gibt, verstreicht *kostbare* Zeit. Den unsicheren Zeitbilanzen entsprechen unsichere Axiologien, weil das Ich sein Dauerleiden *permanent* umdeutet zu Dauerfreude, und umgekehrt. Die «Überwindung» und «Umwandlung» von *swære* in *hōhen muot* kann, wie Wolfgang Monecke formuliert hat, als «eine Kardinalaufgabe höfischer Kultur» gelten.<sup>16</sup> Weil im Hohe-Minne-Diskurs aber offenbleibt, wie berechtigt oder im Gegenteil illusionär solche Umdeutung jeweils ist, schlagen mit den Zeitachsen auch die Sprechakte Klage und Preis beständig ineinander um – in Hartmanns Schlussgedicht immer schneller und auf immer engerem Raum. Die Zeitbilanz ist axiologisch mehrdeutig, und so muss die Antwort auf die Frage «Wie lang ist *immer kürzer*?»<sup>17</sup> für das Schlussgedicht und seine verstechnische *abbreviatio* zwangsläufig ambivalent ausfallen: *Immer kürzer* war nicht zu lang, wenn der Augenblick, den die Kürzung am Ende übrig lässt, sich als Moment zeitloser Gegenwart «erfüllt». Bleibt hingegen nur ein flüchtiger Augenblick, der im Nu vorbei ist – und die Dame hat nichts gesagt –, dann war *immer kürzer* immer noch zu wenig lang.

Kompliziert wird der Fall dadurch, dass die verstechnische *abbreviatio* des Schlussgedichts weder mit einer analogen abbreviativen Poetik einhergeht noch mit einer durchgängig amplifikatorischen. Vielmehr wird Vielfalt durch abundante *Wiederholungsrhetorik* im Modus von *amplificatio* reduziert. Iterative Figuren, emphatische Leitworttechniken, Metaphernserien, wiederkehrende Sprechakte blenden Differenz gewissermaßen ab. Der Effekt ist also auch auf poetologisch-performativer Ebene eine, wie ich meine,

---

die Ewigkeit der Minne (*daz der iemer minnet, / die wil er lebet, eweclich*, vv. 358 f.; *ignis hic mitissimus / sed durat primo longius*, vv. 849 f., vgl. auch 871 f.); zugleich wird die schnelle Vergänglichkeit der kurzen Nacht beklagt (v. 460), auch auf Lateinisch: *sed velocissime transit* (v. 862), und für die im Nu entzündete Liebesglut entsprechend Heilung *in kurzen stvnt* erhofft (v. 951). Dauernder Dienst um des Dienstes willen steht der auf *persuasio* «jetzt» angelegten Liebesrhetorik gegenüber, die unendliche Dauer des Liebesaffekts seiner je neu verlorenen oder wiederzugewinnenden Aktualität.

16 Monecke (1968), S. 37.

17 Vgl. den Beitrag von Richard Trachsler, in diesem Band.



durchgängige und *textkonstitutive* Spannung zwischen Sequenzierung und Paradigmatisierung, wohingegen die jüngere Forschung<sup>18</sup> für die «Entwicklung» eines literarischen «Fortschritts» im Verlauf des Schlussgedichts selbst plädiert und mit abnehmender Verszahl die Abnahme «formalen Prunks und pathetischer Rhetorik» erkennen will.<sup>19</sup> Doch nicht nur in rhetorischer, auch in metrischer Hinsicht lässt sich für den wohl okzitanisch inspirierten Typus durchgereimter Strophen eine spannungsvolle Reduktion im Modus von *amplificatio* beobachten: Durch die Wiederholung identischer Reimklänge, also durch serielle Reduktion auf jeweils nur einen einzigen Kreuzreimklang pro Strophe, z. T. in Kombination mit grammatischem Reim, verschränken sich auch in dieser Hinsicht Simultan- und Verlaufsdimension des Textes. Und schließlich werden (affekt-)ambivalente Zeit- und Wertimplikationen von Kürzung auch auf der Textebene umfassend thematisch: als je neu artikulierte Spannung zwischen Zeitverlust und Zeitgewinn, Dauer und Prozess, Verheißung und Erfüllung ⟨jetzt⟩.

Es zeichnet sich vor diesem Hintergrund ab, wie heikel die Frage nach der *Signifikanz* von Kürzungsfunktionen ist, jenseits der bloßen Feststellung der *Form* abbreviativer Selbstaufhebung des Textes. Wie weit reichen die Folgen des Prinzips kontinuierlicher Versreduktion für die Poetik und produktive Rezeption des Textes? Wenn nicht ein ‹bloßer› Formmechanismus die Kürzung regiert, worin läge dann die historische (ästhetische, strukturelle, diskursive) Signifikanz dieses Kunstgriffs? Nomenklaturen sind, hier wie auch sonst, nie unschuldig. So scheint die Frage nach Kürzungs-‹Funktionen› oder Kürzungs-‹Implikationen› zwar unverfänglicher als die Frage nach Kürzungs-‹Intentionen›, bleibt aber umso verbindlicher, je funktionalistischer argumentiert wird. Und auch für die heuristisch durchaus angebrachte Rede von Kürzungs-‹Effekten› öffnen sich schneller, als uns lieb sein kann, die bekannten hermeneutischen Fallen der Rezeptionsästhetik.

Die Einleitung in diesem Band sucht methodisch Ordnung zu schaffen und erinnert an drei zentrale Aspekte, die bei Kürzungsverfahren in Texten zu bedenken sind. Ich reformuliere sie hier abschließend für den Sonderfall des höfischen Minnediskurses des hohen Mittelalters und beziehe sie jeweils

---

18 Lembke (2013).

19 Ebd., S. 125.

auf Hartmanns *Klage*. Der erste Punkt: Kürzungsprozeduren in Texten hängen mit Zeit zusammen.<sup>20</sup> Im Kontext höfischer (hoher) Minne entfaltet sich eine ganz eigene Zeitregie, eine «Zeit-Poetik», die auch in den Texten selbst reflektiert und performativ wirksam wird, wie zuletzt Sonja Glauch dokumentiert und sehr genau durchdacht hat.<sup>21</sup> Für das hartmannsche Kürzungskunstwerk der *Klage* spielt der Faktor Zeit wie bereits angedeutet eine spezifische Rolle. Das kann nicht überraschen bei einem Autor, der gattungsübergreifend auf Schritt und Tritt Zeitdilemmata bespricht und generiert, sei es in seinen Liedern durch abbreviierte, «nicht erzählte» Geschichten,<sup>22</sup> sei es in seinen Erzähltexten, die immer wieder ihre Helden mehrdeutig aus der Zeit herausfallen lassen.<sup>23</sup> Zweitens: Quantitative Maßnahmen von Kürzung und Amplifikation können unübersichtlich in qualitative, d. h. inhaltlich relevante, axiologisch besetzte Prozesse übergehen.<sup>24</sup> Auch dieser Punkt hat besondere Relevanz im Kontext höfischer Minnedichtung, die geradezu programmatisch Zeit- und Wertimplikationen ihrer Leitbegriffe (*stæte*, *triuwe*) verschränkt: «Wenn die Rede von ewiger Treue ist, verschiebt sich der Wunsch nach Dauer auf die Ebene des Wertes, der Tugend.»<sup>25</sup> Insbesondere bei Hartmann transportiert der Schlüsselbegriff *stæte* mit seiner zwischen Dauer und Verlauf, Prozess- und Zielorientierung angesiedelten Konfliktsemantik zentrale Systemaporien der höfischen Minnekultur. Dabei sollte nicht vergessen werden, dass solche mehrdeutigen Zeit- und Wertbilanzen angesichts der minnesangtypischen Doppelreferenz der Ich-Rolle als Sänger und Liebender immer auch metapoetisch zu Buche schlagen: Wenn Singen *von* stetem Minnedienst seinerseits *als* steter Minnedienst gilt, Minnekommunikation immer zugleich als Metakommunikation fungiert, dann sind alle Zeitverläufe – Kürzen, Längen, Anfangen und vor allem auch Aufhören – im Kontext hoher Minne ein Problem von eminenter Reichweite. Entsprechend kompliziert sind in der Regel die Auflagen für den

---

20 Zur entsprechenden rhetorischen Kategorie der *velocitas* (Quintilian) vgl. Grütter, in diesem Band.

21 Vgl. Glauch (2020).

22 Haustein (2011); Egidi (2020).

23 Störmer-Caysa (2007).

24 Vgl. die Einleitung von Frick, in diesem Band.

25 Huber (2020), S. 155.

Minnediener: nicht zu viel und zu breit, nicht zu wenig und zu kurz reden und schon gar nicht damit aufhören.<sup>26</sup> Für das Schlussgedicht der *Klage* scheint mir genau dieser Aspekt zentral: Wer den Text – die Zeit seines Verlaufs – kürzt, bringt sich immer auch in Verdacht, die «Eigenzeit der

---

26 Die höfische Minnedichtung hat, je näher am pragmatischen Paradox der hohen Minne, ein umso größeres Problem damit, das Ende zu erreichen oder abzukürzen. Insbesondere Texte, die unter dem Eindruck von Hartmanns *Klage* stehen, übernehmen zwar nicht das Kürzungsmodell, kreieren aber je eigene Lösungsmodelle: Strickers *Frauenehre*, in A zusammen mit Hartmanns *Klage* überliefert, kompensiert das Aufhörenmüssen mit einer Anspielung auf Emanationsmetaphysik (der Dichter als volles Gefäß, das unendlich Frauenpreis ausströme, ohne je leer zu werden [hg. Hofmann (1976), vv. 1.867–1.872]; durchaus naheliegend, wenn die Dame als «anderer Gott der Welt» gilt, vgl. v. 1.894) und schließt damit an die hochfrequenten religiösen Allusionen in Hartmanns Schlussgedicht an (die Dame als Göttin, *stæte* des Ich bis ans Ende der Welt). Die religiöse Hyperbolik ist auch aufgenommen in Ulrichs von Liechtenstein *Frauendienst* (hg. Spechtler [1987]), der eingangs auffällig breit über die Unmöglichkeit, zum Ende zu kommen, räsoniert (*Wie sol man des wol ze ende komen, / des ende nimmer wirt vernomen / und daz für war niht endes hat?*, 4,1–3) angesichts des unendlich sich verbreitenden Glanzes der Frauen (*ir lop sich breitet als der tac – / wa endet sich der sunne schin?*, 2,4f.) und das Problem des Textendes mit dem Modell «Anschlusskommunikation» löst. Johann von Konstanz in seiner Minnelehre (um 1300, hg. Huschenbett [2001]), in der das Ich auch auf «schnelle» Erlösung hofft (*in kurtzen stunden*, v. 2.541), inszeniert den Schluss (in A) als ironische Fürbitte («Möge ihr roter Mund mir schnell helfen. Numquam Amen.»), ähnlich auch in C; oder schließt alternativ mit dezisionistischen Formeln wie «Hier soll der Text ein Ende haben», die sich auch verdoppeln können, weil der Text eben doch so schnell kein Ende findet. Anfang des 15. Jahrhunderts empfiehlt sich Eberhard von Cersne in *Der Minne Regel* (hg. Wöber [1861/1981], vv. 4.800–4.830) selbst als Dichter (und Liebhaber) durch eine abschließende strophische Kunstdemonstration mit Autorsignatur (Binnenreime, Fremdwörter, hoher Stil); zu schweigen von einem Text wie Hadamars *Jagd*, der in üppiger Breite über 600 Strophen lang immer wieder übers Längen, Kürzen, Anfangen, Enden und Dauern des Jagdverlaufs spricht, bis hin zu fiktionsironischen Textkürzungsprozeduren des Typs «Der Schluss wäre auch anders möglich, wenn die Dame es wünscht». Zu Schlussstrophen in der Lyrik des deutschen Mittelalters und den epochenübergreifend verschiedenen Arten der Schlussmarkierung Zotz (2005), die unter dem Vorbehalt grundsätzlicher Fassungsvariabilität u. a. festhält: Wiederholungsempfase, Tempuswechsel ins Präsens, appellative Sprechakte, Wendung zu Gott, metafiktionale Äußerungen, gnomische und generische Formulierungen.

Minne» riskant abzukürzen, die «jede Denkmöglichkeit eines Endes» aussetzt.<sup>27</sup>

Auch und gerade Hartmann, keineswegs erst auf argumentationslogisch komplizierte Weise Reinmar, hat in seinen Liedern immer wieder Zeit diskursiviert und Zeitreflexion dabei auch formal umgesetzt. So beklagt das Ich im Abgesang der Eingangsstrophe von MF 209,5 ff. (*Min dienst der ist alze lanc*), dass sich aufgrund ungelohnten Dienstes die Zeit unendlich dehne, und umgesetzt ist diese Zeitklage mit einer Kyklos-Figur in Form raffender und zugleich zeitdehnender Akkumulation: *ein stunde ein tac, ein tac ein woche, ein woche ein ganzez jâr* (209,14).<sup>28</sup> Das Schlussgedicht von Hartmanns *Klage* setzt Zeitdehnung nicht nur in dieser Form punktuell und auf engstem Raum um, sondern systematisch breit und spannungsreich durch «langes Kürzen». Die Wirkung seines Kürzungskunstwerks ist entsprechend widersprüchlich: Das Schlussgedicht scheint zwar mit immer denselben Formulierungen, Argumenten, Reimklängen auf der Stelle zu treten – und bringt sich so prompt unter Redundanzverdacht. Doch zugleich beschleunigt es kontinuierlich seinen Verlauf, den Verlauf von Text- und Minnezeit, und generiert schon deswegen eine gewisse Spannung, wie die Sache ausgehen wird.

Kern des Kürzungskonzepts im Schlussgedicht der *Klage* scheint eine auf mehreren Ebenen realisierte, spannungsvolle *Gleichzeitigkeit* von Dauer (*dauernd* kürzer) und unumkehrbar zielgerichtetem Prozess (gleichmäßig *immer schneller* kürzer), wobei die Wiederholungsvorgänge sich jeweils rekursiv schließen. Die Zeit «verrinnt» (v. 1.834) und mit ihr die Hoffnung, je öfter das Ich beschwört, sie «verrinne» keineswegs (v. 1.755). Noch kurz vor Schluss, in der elften Strophe (vv. 1.875–1.886), mahnt das Ich Tempo an und gibt der Dame in einem hyperbolisch amplifizierten Vergleich zu bedenken, dass Zeit umso langsamer dahinschleiche, je länger der *strît* sich hinziehe, für den auf Leben und Tod im Leid Gefangenen. Doch der Schluss des Schlussgedichts führt dann nur zum Ausgangspunkt des Textes zurück,

<sup>27</sup> Lieb (2001), S. 187.

<sup>28</sup> Dazu Egidi (2020), S. 380 f.; zur *langen klage* bei Reinmar als konzeptuelle Zeitdehnung Bleumer (2012), S. 80, zur «Zeit-Poetik» und topischen Zeitsemantiken zwischen Entzeitlichung und Verzeitlichung Glauch (2020).

ohne mit ihm zusammenzufallen. In diesem Sinn einer rekursiv «schrumpfenden Form» wäre das Schlussgedicht die so prägnante wie innovative Umsetzung des pragmatischen Paradox der hohen Minne.

## II. *kurze wîle, langer wân*. Das Schlussgedicht in Hartmanns *Klage* als rekursives Kürzungskunstwerk

Zwischen Textentstehung (Ende 12. Jahrhundert) und uns einzig greifbarer Textüberlieferung der *Klage* (Anfang des 16. Jahrhunderts im Ambraser Heldenbuch) liegen rund dreihundert Jahre. Die Materialität der Texteinrichtung ist nicht nur, wie die Forschung ausführlich diskutiert hat, für die Überlieferungsstabilität des Textes und den Übergang des Streitgesprächs zum Schlussgedicht aufschlussreich, sondern, wie mir scheint, auch und vor allem für das Kürzungsexperiment selbst.

Unstrittig ist, dass angesichts der in der Handschrift sonst verwendeten Gliederungselemente (Überschrift, Zeilenabstand, Initialen, Randverzierung) die Überlieferung «den Text als Ganzes wahrgenommen hat und wahrgenommen haben wollte».<sup>29</sup> Spätere Versuche der Forschung, das Schlussgedicht als autor- und epochenfremdes Anhängsel vom Dialogteil abzuspalten, haben die Überlieferung gegen sich. Am strikten Formanspruch des Schlussgedichts gemessen, der auch durch das Reimschema zwingend ist, fehlt in A die Strophenmarkierung durch Lombarden dreimal: zu Beginn (wenn Strophe 1 übergangslos an den Dialog anschließt), dann wieder in der siebten Strophe (die mit der sechsten Strophe verschmilzt) und noch ein weiteres Mal am Schluss (wenn Strophe 14 und 15 in eins zusammengezogen werden).<sup>30</sup> Doch was heißt das? Meint «Fehlen» eine intendierte Lücke? Lässt sich über die gängige These der *Klage*-Forschung hinauskommen, der verwischte Übergang zwischen Dialog- und Schlussteil intendierte Gesamt-

<sup>29</sup> Hess (2016), S. 27, auch bereits Gärtner (2015), S. IX. Allerdings lässt in der Ambraser Handschrift der Übergang von vierhebigen Paarreimversen in die fünfzehn kontinuierlich verkürzten Kreuzreimstrophen Inkonsistenzen im Interpunktionsprinzip erkennen, die man als Symptom eines «unorganischen» Übergangs zwischen Dialog- und Strophenanteil gedeutet hat (Hess 2016, S. 45 f.).

<sup>30</sup> Zusammenfassend Hess (2016) zur Mise en page des Schlussgedichts, S. 46–56.

textkohärenz? Ein Blick in die Handschrift könnte die Vermutung nahelegen, dass die Art und Weise der Textpräsentation das Formexperiment *systematischer* Kürzung tendenziell unkenntlich macht. Denn nicht nur Lombarden fehlen in A an kürzungssensiblen Stellen, es fehlen zwischendurch auch Verse, und zwar ausgerechnet jeweils in Strophe 6 und 7, die in A wie beschrieben als eine einzige Strophe erscheinen; als Überlieferungslücke (Fehlverse) sind diese kurzen Passagen in der kritischen Ausgabe von Gärtner entsprechend ausgewiesen.<sup>31</sup> Vor allem dann, wenn das Schrumpfen der ‹schrumpfenden Form› besonders wahrnehmbar ist, am Schluss, wird sie unsichtbar gemacht: Nach dem Blattwechsel, also ohne direkt möglichen Vergleich zu den vorausgehenden, etwas umfangreicheren Strophen, geben die Strophen 12 und 13 sowie die zusammengezogenen letzten Strophen 14 und 15, was den Strophenumfang betrifft, ein recht gleichmäßiges Bild ab.<sup>32</sup>

Natürlich ist das Eis dünn, auf das man sich mit der Interpretation von Überlieferungsbefunden begibt. Trotzdem stellt sich der Eindruck ein, dass in A zumindest eine Tendenz zu möglichst gleichförmigen, und das heißt hier vor allem: gleichlangen Strophen begegnet. Es scheint mir eine Überlegung wert, ob das vor dem Hintergrund spätmittelalterlich gängiger Überlieferungssymbiosen von Reimpaar-Dichtung und Strophen geschieht. Die Überlieferung würde Hartmanns Kürzungsexperiment dann auf ein historisch näherliegendes Muster verpflichten. Für die so erfolgreichen spätmittelalterlichen Minnereden sind Formatwechsel beziehungsweise synchrone Formverschränkungen ja gattungstypisch<sup>33</sup> – freilich wird man gerade den Kanzlisten Hans Ried kaum für einen Literaturkenner halten können, also aus der Textpräsentation des Schlussgedichts in A schwerlich ein formästhetisches Kalkül ableiten wollen.<sup>34</sup> Das historisch neue Kürzungsexperiment Hartmanns, das am hohen literarästhetischen und diskursiven Prestige der Leich-Form partizipiert, ohne im strengen Sinn als Leich gelten zu können (und trotzdem als ‹Leich› in von der Hagens *Minnesinger*-Ausgabe wandert,

---

<sup>31</sup> Vgl. Gärtner (2015).

<sup>32</sup> Vgl. fol 26<sup>v</sup> des Ambraser Heldenbuchs [[http://hvaeu.uni-trier.de/kb\\_klage.php?q=manuscripts#](http://hvaeu.uni-trier.de/kb_klage.php?q=manuscripts#)] 18.07.2020.

<sup>33</sup> Dazu exemplarisch Klingner (2013).

<sup>34</sup> Darauf macht mich (brieflich) Sonja Glauch aufmerksam, der ich für die sorgfältige Durchsicht und gemeinsame Diskussion dieses Beitrags herzlich danke.

s. o. S. 87 f.), scheint gleichwohl in der Überlieferung «zurückgenommen» – was ich in distanzierende Anführungszeichen setze, weil hier im Ganzen nur vermutet werden kann, erst recht für die schwierige Frage, inwiefern die Tendenz zur «gekürzten Kürzung» in der *Klage*-Überlieferung das Ergebnis eines vorausschauenden Plans oder aber sukzessiver Assimilierung ist.

Makrostrukturell ergibt sich für die *Klage* ein auch lateinischen Seelenkampftexten geläufiger dreiteiliger Aufbau,<sup>35</sup> der sich wie folgt zusammenfassen lässt:

- 1) vv. 1–32: Prolog und Erzählrahmen;
- 2) vv. 33–1.644: Dialogteil (mehrfach wechselnde Anklagen und Gegenklagen jeweils durch Herz und Körper, Kooperationsbereitschaft, Stichomythie in vv. 1.168–1.268, Situationsklärung mit zweimaligem Redewechsel);
- 3) vv. 1.645–1.914: Schlussgedicht.

Das *stæte*-Dilemma scheint dabei die entscheidende Klammer zwischen Dialogteil und Schlussgedicht zu bilden. Der *lip* lässt am Ende des Streitgesprächs seine Rolle als Gegenspieler des gespaltenen Ichs hinter sich und tritt im Auftrag des Herzens als ihrer beider Vermittler (*fürspreche*, v. 1.643; mit mehrdeutiger Semantik als Anwalt und Bote)<sup>36</sup> vor die Dame. Sein Sprechakt ist eine hyperbolische Klage, die bereits der Prolog erzählend vorweggenommen hatte. Die erste Schlussstrophe beginnt erneut in der Retrospektive:

Swaz kumbers ich unz her erleit  
 sit ich sorgen begunde,  
 daz was ein senftiu arebeit  
 unz an dise stunde.

(vv. 1.645–1.648)

<sup>35</sup> Differenzierte Gliederungsvorschläge bereits bei Zutt (1968; Zahlenstrukturen etwas überfordernd), Cormeau / Störmer (<sup>3</sup>2007), S. 99–105, neben Hess (2016) auch Strittmatter (2013), S. 149 f. Die erste Strophe mit 32 Versen ist genauso lang wie der einleitende Prolog des Textes; auch zur vergleichbar hohen Frequenz von Sentenzen in beiden Rahmenteilten sowie lexikalischen Wiederaufnahmen zusammenfassend Strittmatter (2013), S. 200–204.

<sup>36</sup> Zur hohen Minne mit ihren religiösen, metaphysischen und rechtlichen Konnotationen vgl. Cormeau / Störmer (<sup>3</sup>2007), S. 108.

Damit ist gleich zu Beginn des Schlussgedichts der hohe Stellenwert des ›Jetzt‹ (*dise stunde*) markiert. Die Schlüsselrolle, die die Zeit – auch im Folgenden – spielt, war bereits angekündigt worden in einem vorausgehenden Redebeitrag des Herzens, das dem Körper als «beste Lehre» (v. 1.614) Zuversicht nahegelegt hatte mit dem Sprichwort ›Steter Tropfen höhlt den Stein‹<sup>37</sup>:

und merke, swie herte ist  
 ein stein, ob er eteswâ lit  
 daz ein tropfe ze aller zît  
 emziclichen dar ûf gât,  
 swie kleine kraft ein tropfe hât,  
 er machet durch den stein ein loch.  
 lîp, daz enkumet doch  
 von des trophen krefte niht;  
 von der emzikeit ez geschiht  
 daz er dicke vellet dar.

(vv. 1.616–1.625)

Die Schlussgedichtstropen reformulieren nun ebendiesen *stæte*-Appell des Herzens, aber sie deuten ihn schon zu Beginn um in Zeitdruck (Strophe 1: ›Möge meine endlose *swære* ein Ende finden‹, vv. 1.667 f.), und dabei kommen, wie auch im Folgenden, in beträchtlichem Ausmaß Konjunktiv und Konditional zum Einsatz. Strophe 2 ist besonders aufschlussreich für diese Tendenz. Sie beginnt erneut im Rückblick und beklagt verlorene Freude (›als ich die Wunde erlitt‹, *dô nam mîn freude ein ende*, vv. 1.677 f.) und schließt nach einer Reihe hyperbolischer Vergleiche einen Appell an, der die Brisanz des ›Jetzt‹ (*nû*) mit dem Argument beklagt, es könnte zu spät sein und der stete Zweifel den Tod bringen:

nû diner gnâden wis gemant,  
 daz ich mich der gemende  
 ê mir der zwîvel neme ein phant  
 und mich des lîbes phende.

(vv. 1.699–1.702)

---

<sup>37</sup> Zu Parallelen bezüglich dieses Sprichworts in der romanischen Lyrik Mertens (1988), S. 19; auch hier mit der Tendenz, Sprichwörter zu zitieren, um sie im nächsten Atemzug zu widerlegen.



Für das Folgende gilt dann, was Christoph Huber unter dem Titel «Zeitachsen im Minnelied» für Reinmar formuliert hat: «Rückblicke und Ausblicke kollabieren in einem labilen Jetzt.»<sup>38</sup> Für die Relation von «Jetzt – einst – immer» ergeben sich in der *Klage* unsichere Sequenzierungen, weil das Ich mit seinen permanenten Rückblicken und Projektionen «auch in seiner Gegenwart nicht stabil verankert ist».<sup>39</sup> Dass dabei Hoffnung und Zweifel immer wieder ineinander umschlagen, macht den Zeitverlauf (und ersehnten Augenblick) erst recht unsicher. Die folgende Strophe wiederholt den Kontrast der Zeitstufen (*ie – nû – noch nie*) im charakteristischen Modus hypothetischer Fallsetzung:

Nâch heiles gnâden ich ie ranc;  
 wære sîn lôn gebære!  
 von allen sælden ez mich dranc.  
 nû ist mir undære  
 daz mir dar an noch nie gelanc;  
 unheil was mir gevære. (vv. 1.707–1.712)

Diese Strophe schließt mit dreifachem Konditional und bespricht Zeitdehnung: «Wenn du mich umarmtest, könnte ich genesen» (vv. 1.720–1.726);<sup>40</sup> «wenn dich mein Leid nicht bewegen würde [...]», «wenn meine Not mir selbst leidvoll vorkäme, würde mir das Leben zu lang»: *sô wûrde mir daz leben ze lanc* (vv. 1.730–1.734).<sup>41</sup> Auch Strophe 4 beginnt mit einem temporalen Kontrast (*Sît – nû*, vv. 1.735 u. 1.738) und klagt *trôst* ein, «jetzt», es erbarmte einen Stein (v. 1.752). Die fünfte Strophe kann als amplifizierte *stæte*-Bekundung gelten (*daz mîn triuwe niht zergât*, v. 1.771), wieder mit

<sup>38</sup> Huber (2020), S. 159.

<sup>39</sup> Ebd., S. 158.

<sup>40</sup> Die Übersetzung bei Hess (2016), S. 271, ist hier irreführend (vgl. zu v. 1.723 *umbevanc*).

<sup>41</sup> *wan ich noch wol genære, / ob dû mirs woldest wizzen danc / durch dinen schepfære, / daz mir ein süezer umbevanc / vor kumber fride bære / von dinen armen, die sint blanc; / sô wûrde ich sorgen lære. / und habe ich des deheinen wanc, / sô sî ich gote unmære! / dich meint mit triuwen mîn gedanc. / und bewegte dich niht mîn swære, / mîner nôt wære ein berc ze kranc; / ob sî mich diuhte swære, / sô wûrde mir daz leben ze lanc / daz ich sîn gerner enbære* (vv. 1.720–1.734).

iterativen Bedingungssätzen im Irrealis (‹Wenn mir mein Dienst keinen Erfolg einbringt [...]›, v. 1.769; ‹wenn mich dein Trost unerlöst läßt [...]›, vv. 1.781f.). Die sechste und siebte Strophe führen das Hin und Her von Hoffnung und Illusionsbereitschaft fort. Das Ich wendet sich wieder an die Dame: ‹Hilf, eh ich (ver-) zweifele! Wenn du nicht Gnade zeigst, sterbe ich› (Strophe 7). Ausdrücklich wird die Erwartung auf eine positive Antwort der Dame ausgesprochen, und das zeigt auch: Das formale Kürzungsprogramm der *Klage* läuft zwangsläufig auf diesen heiklen kurzen Moment zu, in dem das Ich verstummt und die Rede an die Dame abgibt, in der Hoffnung auf ihre Geneigtheit und seine «schnelle» Erlösung: *gebiutet ez aber dîn rôter munt, / sô genise ich swinde* (vv. 1.819f.).

Strophe 8 demonstriert eingangs mit einem Schwur das Schwanken zwischen Hoffen und Zweifel:

Gedinge tuot mich dicke balt;  
 als ich des beginne,  
 zwîvel tuot mîn herze kalt  
 dâ wider ze ungewinne. (vv. 1.827–1.830)

Daran schließt eine erneute *stæte*-Übertreibung an, hier im bibelsprachlichen Register: Bevor ich von dir lasse, meine Göttin, verbrennt die ganze Welt, zerrinnen alle Tage, ist das Ende der Welt da, und werde ich in deinem Dienst noch so alt (vgl. vv. 1.831–1.844):

ich wæne ê wazzer unde walt  
 und diu erde verbrinne  
 – daz ist zuo dem suontage gezalt –  
 und uns der tage zerinne,  
 möhte ich werden alsô alt,  
 ê ich von dir die sinne  
 benim, swie lützel ez noch galt,  
 ich diene umb dîne minne.  
 frouwe, durch daz sô behalt,  
 als ich an dich gesinne,  
 an mir dîn tugent manicvalt.  
 ich enweiz war ich entrinne;  
 des nim mîn sorge in dinen gewalt,  
 wan dû bist mîn gotinne. (vv. 1.831–1.844)

Die neunte Strophe greift das Zeitthema – den Zeitdruck – wieder im Konjunktiv auf (‘noch wäre Zeit, dass du mir meine *stæte* lohnstest’) und appelliert an die Dame:

Frouwe, nû bedenke daz  
 ê sich dîn trôst verspæte,  
 daz ich dîn noch nie vergaz  
 ze frûmiclicher stæte. (vv. 1.845–1.848)

In Strophe 10, 11 und 12, die immer ausdrücklicher die «ausdauernde» Liebeshoffnung (*mînen langen wân*, v. 1.861) mit der religiösen Hoffnung auf Erlösung parallelisieren, wird über das spekuliert, was die Dame endlich ‘jetzt’ gleich sagen könnte – mit Binnenreim-markierter Deixis: *nû solt dû daz an mir begân* (v. 1.871; Hervorhebung: S. K.). In Strophe 10 ist mittlerweile der Strophenumfang auf 14 Verse geschrumpft. Sie beginnt mit einer Zeitreflexion, die in Form eines Vergleichs wiederum religiöse Zusammenhänge aufgreift:

Ist daz ich mînen langen wân  
 nâch heile volbringe  
 den ich nach dînen minnen hân  
 als ich an got gedinge,  
 sô hât er wol ze mir getân  
 an gnædiclichem dinge [...]. (vv. 1.861–1.866)<sup>42</sup>

Das Ich spekuliert im irrealen Konditional: ‘Wenn meine Beharrlichkeit, meine lange Erlösungshoffnung, Erfolg hätte, mit der ich an deine Liebe glaube wie an Gott, dann hätte er das bewirkt.’ Strophe 11, die eingangs der

---

<sup>42</sup> Die Übersetzung dieser Strophe (auch von Str. 11) durch Hess (2016), S. 274f., ist nicht immer verständlich und bleibt z. T. gegen die kritische Edition bei A, auch bei offenbar agrammatisch verderbten Stellen (etwa bei v. 1.872 u. 1.882). Mein Übersetzungsvorschlag von Strophe 10: ‘Wenn sich mein langes Hoffen glücklich erfüllen würde, mit dem ich auf deine Minne vertraue, wie ich auf Gott hoffe, dann hat er gut an mir gehandelt mit seiner Gnade und verdiente mein ganzes Lob, mit allem meinem Reden und Singen. Aber umgekehrt werde/würde ich immer leiden, wenn ich damit scheitere. Nun sollst du bei mir bewirken, was dich nur wenig kosten würde, und dein Herz erbarmen lassen, dass ich mit Leid kämpfe.’

Dame vorwirft, sie habe sich durch ihre Feindseligkeit am Ich ‹versündigt› (vv. 1.875–1.878), macht die Relativität von Zeitwahrnehmung thematisch, erneut im Sprichwortregister: Dem Glücklichen schlage keine Stunde, doch für Unglückliche schleiche die Zeit noch quälend langsamer dahin als für auf Leben und Tod Eingekerkerte (vv. 1.879–1.884):

swer guoten friunden freude gît,  
 wen solde des belangen?  
 jâ darf in sîner zît  
 verre baz gelangen  
 dan der angestlichen lît  
 ûf den lîp gevangen. (vv. 1.879–1.884)

Gärtner führt im Kommentar zur Stelle ein einschlägiges Freidank-Spruchwort an: *swer ûf den lîp gevangen lît, / den dunket lanc ein kurziu zît*.<sup>43</sup> In Strophe 12, die erneut im Konjunktiv Glück irrealisiert (‹Wäre ich fürs Glück geboren [...]›, v. 1.886), verspricht das Ich der Dame, es würde ‹schnell› restlos alles umsetzen, was sie – vielleicht – sagen würde: *swaz der wort mich hiezen, / daz würde unlange verborn* (vv. 1.891f.). Auch Strophe 13 beschwört den Augenblick (*Nû*), der immer näher rückt: *Nû ger ich daz diu gûete dîn / ir namen an mir êre* (vv. 1.897f.). Noch kurz vor Schluss ist alles offen. Es gebe nur eine mit ungewissem Ausgang verbundene Alternative (Str. 14: *Dîn spil [...] geteilet*, v. 1.905) von Erlösung oder Verderben. Strophe 14:

Dîn<sup>44</sup> spil ist mir geteilet sô  
 daz ich noch erwerbe  
 des mîn herze wirdet frô,  
 oder gar an freude ersterbe.

<sup>43</sup> Gärtner (2015), S. 79, zu vv. 1.883 f.

<sup>44</sup> Ich folge – anders als Hess (2016), S. 275: ‹Sein [sc. des Herzens] Spiel hat zwei Optionen für mich› – der Konjektur von Gärtner (gegen A: *Sein*, wie schon Zutt; dagegen Wolff: *Diz*). Die Verwirrung der Bezüge ist ein Symptom der permanenten pronominalen Wechsel (v. a. in Str. 13 u. 14). Zum epistemischen Status von Überlieferungs-‹Fehlern› in A vgl. die subtilen Überlegungen von Glauch (2019).

daz ist mir ein swæriu drô,  
wilt dû daz ich verderbe. (vv. 1.905–1.910)<sup>45</sup>

Hier zeigt sich: Der Kunstgriff systematischer Kürzung impliziert für den Auftritt des Ich einerseits – als Formkalkül – kommunikative Kontrolle, andererseits Kontrollverlust, denn die Kürzung läuft unvermeidlich auf den unsicheren Moment zu, in dem das Ich alles, Gelingen oder Scheitern, aus der Hand geben muss. Ganz zum Ende des Schlussgedichts bleiben vier Verse übrig, die die dauerhafte exklusive Dienstbereitschaft des Ich formulieren. Strophe 15:

Ich hân in dinen gewalt ergeben  
die sêle zuo dem libe.  
die emphâch! jâ müezen sî dir leben  
und mê deheinem wibe. (vv. 1.911–1.914)

Auch diese umfassende Selbsthingabe von Seele und Leib in der letzten Strophe ist auf der Schwelle von Vergangenheit (vv. 1 f.), Gegenwart (v. 3a) und Zukunft (vv. 3b u. 4) formuliert, und sie ist nichts anderes als die Rückkehr zur Ausgangslage (vgl. etwa die Formulierungsdublette im Prolog v. 9: *in ir gewalt ergeben*).

Vier Verse, kürzer geht es nicht, unter der Bedingung kreuzgereimter Verse. Und damit zeigt sich die Spezifik des Zusammenhangs von Kürzung und Zeitregie in der *Klage*: Die Form kontinuierlicher Kürzung, die sich auf verschiedenen Ebenen unterschiedlich auswirkt, bringt für die minnediskurstypische Spannung von Dauer (Ewigkeit, negativ: versäumte Zeit) und Prozess (Veränderlichkeit, negativ: Vergänglichkeit) eine zentrale Relation hinzu: die Spannung von Irreversibilität und Rekursivität. Denn einerseits vollzieht und garantiert Hartmanns Kürzungskunstwerk die *Unumkehrbarkeit* der Zeit (und sichert so in der Tat formal auch Textstabilität, s. o. S. 88 f.). Doch es führt andererseits – durch parallele Formmaßnahmen wie die

---

<sup>45</sup> ‹Dein Spiel lässt mir nur die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten: dass ich entweder noch erreiche, was mein Herz froh macht, oder vor lauter Freudlosigkeit sterbe. Das ist mir eine leidvolle Drohung, wenn du willst, dass ich zugrunde gehe.› In v. 1.908 leuchtet mir Gärtners Entscheidung für mhd. *an* statt *ân* nur bedingt ein; allenfalls idiomatisch: «was Freude betrifft».

Angleichung des Textumfangs (32 Verse im Prolog und in der ersten Schlusstrophe), Wiederaufnahmen von Formulierungen, Sprechakten und Argumenten – wieder an den Anfang zurück. Rüter<sup>46</sup> hat daran erinnert, dass gerade die letzten vier Verse des Schlussgedichts Formulierungen aus dem Dialogteil wiederholen (vgl. vv. 637–640), doch er interpretiert diese Wiederholungsstruktur als affirmative Schließung und Wiederherstellung der Ordnung, «indem der im Prolog eröffnete Rahmen geschlossen und das Verhältnis von Dame und Ich als ein dauerhaftes imaginiert wird».<sup>47</sup> Rüter sieht durch das Finale des Schlussgedichts «das Schweigen zwischen Hartmann und Dame aufgehoben».<sup>48</sup> Das ist sehr zuversichtlich.

Die Hartmann-Forschung tut sich schwer mit der Deutung des Kürzungsvorgangs. Kischkel wertet, wie eingangs erwähnt, den Schluss als ästhetisch minderwertig:

Eine solche Form hätte wohl nur dann einen eigenständigen ästhetischen Wert, wenn der Verkürzung eine Intensivierung des Ausdrucks und eine Verdichtung der Aussage korrespondierte. Da dies nicht der Fall ist, kann man dem ganzen auch keinen Sinn abgewinnen.<sup>49</sup>

Dem Schlussgedicht spricht Kischkel «wegen der formalen und qualitativen Differenzen» nicht nur die Kohärenz zum vorausgehenden Dialog kategorisch ab,<sup>50</sup> sondern auch die Zuschreibung an Hartmann von Aue; beides findet in der Forschung, die den überlieferten Text historisch ernst nimmt, keine Resonanz mehr.<sup>51</sup>

Im Blick auf die drei Textteile (Prolog, Wechselrede, Schlussgedicht) stellte sich in der Forschung von Anfang an die Frage nach der Kohärenz des Textes und der «Emergenz»<sup>52</sup> seiner Form. Die jüngere Forschung diskutiert vor allem die Frage nach dem integrativen oder ambivalenten Status der Schlusstrophen. Sie stellt dabei Formfragen, zumal die Frage nach der

---

<sup>46</sup> Rüter (2018), S. 240 mit Anm. 43.

<sup>47</sup> Ebd., S. 244.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Kischkel (1997), S. 94.

<sup>50</sup> Ebd., S. 98.

<sup>51</sup> Vgl. die ausführliche Diskussionsdiskussion bei Hess (2016), S. 46–56.

<sup>52</sup> Ebd., S. 12.

Funktion der Kürzung, hinter dem Kohärenzproblem zurück. Hess, die sich mit dem Schlussgedicht am ausführlichsten befasst hat,<sup>53</sup> versteht die Schlussstrophen als redundanzverdächtiges «Zurücktreten des Inhalts hinter die Form»,<sup>54</sup> das zu einem «stark begrenzten inhaltlichen Ausdruck» führe.<sup>55</sup> Das Schlussgedicht diene «dem ästhetischen Ausdruck», gemeint: der Demonstration des *artificium*.<sup>56</sup> Wie dann auch Rüther deutet Hess die Kürzungsmaßnahmen des Textes als Reduktion von Asymmetrie, als Zeichen der erreichten Harmonie zwischen Herz und Leib und vollständiger Restituierung personaler Einheit, insofern «sich die Asymmetrie zwischen den Dialogpartnern Leib und Herz sukzessive verringert und damit zum einen die vollständige Hingabe der ganzen Person, zum andern ihre vollständige Betroffenheit von der Liebe gezeigt» werde.<sup>57</sup> Bei gleichzeitig unterstellter Formdominanz und inhaltlicher Redundanz soll die schrumpfende Form des Schlussgedichts als sukzessive Verringerung der *Asymmetrie* gelten. Geht die Formmaßnahme steter Kürzung in der Herstellung von Symmetrie auf?

Auch Lembke berücksichtigt für das Schlussgedicht zwar möglichst viele Beobachtungsebenen (Form, «Stil», Argumentation) im Blick auf rekursive Textvorgänge.<sup>58</sup> Das Modell systematischer Kürzung bezieht sie jedoch nur unspezifisch als allmähliche «Veränderung» der Verszahlen mit in ihre Überlegungen ein: Die «Veränderung» des Umfangs reagiere auf eine allmähliche «Veränderung» des Ich – nämlich: rhetorische «Entwicklung»

---

53 Vgl. Hess (2016), Kap. 8: Inhaltsparaphrase S. 78–86, zum hohen Kunstanspruch S. 247 (Klangrhetorisierung, Wiederholungsstrukturen); zur nicht fehlerfreien nhd. Übersetzung des Schlussgedichts im Anhang (S. 269–276) Köbele (2018).

54 Hess (2016), S. 58.

55 Ebd., S. 249.

56 Ebd., S. 247.

57 Ebd., S. 265 f. Auch die religiösen Allusionen des Textes werden bei Hess sehr direkt angegangen: Unaufgelöst bleibe am Ende des Schlussgedichts die «eschatologische Hoffnung» auf göttliche Gnade (S. 257) und damit ein «ontologisches Grundproblem» (ebd.). Die *Klage*-Forschung klammert überhaupt das Spiel von Ernst und Unernst weitgehend aus – obwohl gerade Hartmann für seine «freundliche[ ] Ironie» (Worstbrock [2004/<sup>1</sup>1985], S. 223) bekannt ist (vgl. dazu auch Rippl [2020]). Hess nimmt das Angebot externer Problemlösung (göttliche Gnade) im Schlussgedicht zu wörtlich.

58 Lembke (2013), S. 121 mit Anm. 22.

und «Reifung» von opulenter Fülle hin zu maßvoller Schlichtheit –, wobei als *Tertium comparationis* und «Reife»-Kriterium ausgerechnet ein Schlichtheitsgebot geltend gemacht wird, das im Text, auch im Textschluss mit seiner emphatischen Hyperbolik von Gnade, Sünde und Erlösung, nicht greift und dort, wie mir scheint, weder vorrangig thematisiert (in perspektivischer Brechung etwa v. 1514) noch rhetorisch umgesetzt wird.

Auf der Hand liegt, dass die Frage nach der Einschätzung der Kürzungsfunktion steht und fällt mit der Frage danach, ob der Schluss als eine Positivierung von Negativität (von *swære*) zu lesen ist. Zu diesem Aspekt, ob Hartmanns Streitgespräch mit seiner charakteristischen Vervielfältigung von Sprechakten und Perspektiven auf Konfliktlösung oder *Konfliktentfaltung* ziele, schwanken die Urteile der Forschung erheblich.<sup>59</sup> Ich habe andernorts für einen offenen Schluss plädiert<sup>60</sup> und muss hier die Argumente nicht wiederholen.

Zuletzt hat Gebert ein grundsätzliches, bis zum Schluss unaufgelöstes Konfliktpotential des Textes herausgearbeitet, je neue Glaubwürdigkeitsapoorien.<sup>61</sup> Gebert, der subtil für verschiedene Ebenen Ein- und Ausfaltungsdynamiken des Textes beschreibt, deutet dabei auch die auffällige Leitworttechnik nicht als rhetorisch affirmative Restitution von Einheit, sondern, sehr überzeugend, als raffinierte Abblendungsdynamik. Doch die Frage nach der Funktion der systematischen Versreduktion im Schlussgedicht hat auch er nur gestreift. Allenfalls dessen metrische Form (Kreuzreim mit identischem Reimklang und regelmäßig wechselnden Kadenztypen) wird von ihm semantisiert: Sie bestätige ein «Konsistenzinteresse», das Gebert gerade nicht als abgeschlossenen Zustand von Harmonie und Gleichsinnigkeit fasst, sondern als unabschließbares Wechselspiel von Differenz und Kongruenz:

---

<sup>59</sup> Das grundsätzliche Konfliktpotential der Klage akzentuieren in je verschiedener Perspektive Philipowski (2006), Köbele (2006), Strittmatter (2013). Hess (2016) interpretiert die komplexe Dialogstruktur des Textes als widersprüchliche Minnekommunikation, Gebert (2019) deutet die auf verschiedenen Ebenen gelagerten Strukturparadoxien des Textes als paradoxe «Wettkampf»-Dynamik.

<sup>60</sup> Köbele (2006).

<sup>61</sup> Gebert (2019).



«Die Strophenstruktur der Schlussrede hebt in ihren identischen Kreuzreimen dieses Konsistenzinteresse auch formalästhetisch hervor.»<sup>62</sup>

Parallel zur Kürzung ist also auch die Semantisierung der Reime ein methodisches Problem: Inwiefern ist der Übergang von Paarreim in durchgereimte Kreuzreimstrophen interpretativ belastbar? Wo verläuft die Grenze zwischen unverbindlicher Spekulation und selbstgenügsamer Deskription (mit Christoph März «zwischen Zählen und Schwärmen»<sup>63</sup>)? Ist der Paarreim ein idealer Kandidat für Minne-Symmetrie oder eher der Kreuzreim, insofern er Reziprozität herstellt? Und wäre der Schlagreim sowohl dem Paar- wie Kreuzreim überlegen, weil er Reimdistanzen kürzt? Das sind heikle Fragen, die nur kontextbezogen von Fall zu Fall lösbar sind. Die Grenze zwischen belastbarer Interpretation und freier Assoziation ist für die Rekonstruktion von Reimsemantiken fließend. Wenn in nahezu allen Strophen des Schlussgedichts jeweils nur ein einziger Kreuzreim zum Zuge kommt, der exklusiv durchgehalten wird,<sup>64</sup> entspricht diese strophenweise umgesetzte Identität nur eines Reimklangs dann der Liebeseinheit von Ich und Dame? Diese in der *Klage*-Forschung wiederholt anzutreffende These auch metrisch erreichter «Harmonie» und «Einheit» muss freilich alle unaufgelösten Spannungen zwischen Hoffnung und Illusion, die das Schlussgedicht durchgängig kennzeichnen, ausklammern. Auch wenn mir die These von Gebert, dass der identische Reimklang, *über Kreuz gestellt*, die Spannung von Einheit und Differenz abbilde, mehr einleuchtet als die These erreichter Gleichsinnigkeit durch Gleichklangeime, bleibt die Semantisierung von Reimen ein zwar lohnendes, aber methodisch heikles Unterfangen.<sup>65</sup> Wird die Lage noch unsicherer, wenn man versuchen würde, auch für die Reimkunst Zeit-Implicationen in Anschlag zu bringen und mit der Kürzung zusammenzudenken? Zwischendurch, in der zweiten und sechsten Schlussstrophe, potenzieren ja grammatische Reime und iterative Rhetorik zusätzlich das Äquivalenzprinzip in den jeweils durchgereimten Kreuzreimstrophen. Das erzeugt

---

<sup>62</sup> Ebd., S. 165.

<sup>63</sup> März (1999), S. 324.

<sup>64</sup> Ausgenommen Str. 3 und 13 im Abvers, dazu Hess (2016), S. 247 f., hier auch Analyse der Kadenzen und Reimbrechung.

<sup>65</sup> Vgl. zuletzt die subtilen Überlegungen zu Reimsemantik und Raumsemantik von Störmer-Caysa (2020).

immerhin einen gleichmäßigen (und gleichklingenden) Zeit- und Textfluss, innerhalb der blockhaften, durch je neuen Reimklang voneinander abgegrenzten Strophen.

Gebert formuliert zur Funktion des Kürzungsexperiments nur einen Satz, bei dem ich nicht sicher bin, wie er zu verstehen ist. Bezogen auf den Übergang von Dialog und Schlussgedicht (nun spreche der Körper, der «die Latenzform», gemeint: die latente Spaltung von Herz und Körper, «zu einer Stimme verdichtet») heißt es zur *abbreviatio*: «Poetisch wird diese Sprecherreferenz durch einen Strophenbau verdichtet, der kontinuierlich mit jeder Strophe um ein Verspaar schrumpft.»<sup>66</sup> Wie ist das gemeint? Inwiefern genau hängt die schrumpfende Form mit der «Verdichtung» der Latenzform von Herz-Körper zu einer einzigen Ich-Stimme zusammen?<sup>67</sup> Auch Gebert bezieht in jedem Fall die Kürzung nur auf die Ich-Rolle (ihre abbreviative «Verdichtung» zu einer einzigen Stimme), nicht auf Zeit-Implikationen der Kürzung, die doch den brisanten Augenblick erhoffter Interaktion von Ich und Dame genau erzeugt, auf den die Kürzung zuläuft.

Mir lag daran zu prüfen, was man für die Funktion der Kürzung gewinnt, wenn man sie zum einen auf die Interaktion zwischen Ich und Dame bezieht, zum andern mit den Zeit-Aporien enger zusammenbringt, die die Forschung zwar für den Gesamttext immer wieder diskutiert, aber nicht mit dem Formanspruch des Textes verbunden hat. In dieser Perspektive scheint dann auf der Hand zu liegen, dass die Maßnahme systematischer

---

<sup>66</sup> Gebert (2019), S. 161 mit Anm. 201. Zur These eines internen Sprecherwechsels bei Lieb / Klingner kritisch auch Hess (2016), S. 251.

<sup>67</sup> Ich danke Bent Gebert für seine genaue Durchsicht meines Beitrags, besonders für die hilfreiche Erläuterung (Selbstauslegung, brieflich) seines oben zitierten Satzes zur Kürzungsfunktion, die ich wie folgt zusammenfassen möchte: Verdeckte Komplexität, z. B. im Ich oder in der Semantik von *staete*, bleibe durch rekursive Operationen (unabschließbare «Redundanzen») im Schlussgedicht reproduzierbar erhalten. Das Schlussgedicht kürze, so Gebert, ohne ganz wegzunehmen. Die Kürzungsprozedur (Vers-Reduktion) sei nicht als Wegnahme, Annihilation oder Verlust zu verstehen, sondern als «operative Speicherung». Trotz unterschiedlicher «Form»-Begriffe: Auch in Geberts differenz- und systemtheoretisch inspirierter Perspektive wird «sowohl die exuberante Anfangs- wie die absolute Schrumpfform» des Schlussgedichts als «Form-Zusammenhang» verstanden.

Versreduktion in Hartmanns Schlussgedicht mehr als ‹bloßes› Formspiel ist, auch nicht aufgeht in der Funktion als textstabilisierender Faktor (beide Thesen unterstellen, die Form bliebe dem Inhalt gegenüber äußerlich). Und auch Forschungsbeiträge, die die Versreduktion als formale Umsetzung reduzierter *Asymmetrien* sehen, haben den Text ebenso gegen sich wie die (oben S. 88 bereits zitierte) These, mit der Kürzung sei der Dichter auf dem Weg zu Schlichtheit ‹gereift›. Rhetorische Emphase zieht sich doch durch den Text bis zum Schluss, und warum sollte außerdem nicht gerade auch Kürze zum Pathos neigen dürfen statt nur zu ‹Schlichtheit›? Die systematische Kürzung des *Klage*-Schlusses scheint vielmehr als selbstwidersprüchliche *stæte*-Demonstration zu fungieren, die mit der Zeit nicht nur den Dauerzweifel, sondern, unseligerweise, auch die dauernde Hoffnung abkürzen könnte (mit ebendieser Doppelsemantik: *langen wân*). In der letzten kreuzgereimten Viererstrophe erreicht sie ihr natürliches Ende als Minimalform, in der sich der Kreuzreim noch umsetzen lässt. So kommt mit Strophe 15 der Text an sein Ende, aber das Ich nicht schon an sein Ziel.

Ein letzter Punkt: Ich verstehe Hartmanns Kürzungsexperiment als Teil und Symptom eines umfassenden Strukturmusters der *Klage*, die mit auffälligen Zeitsemantiken auf allen Ebenen rekursive Wiederholungen vermehrt – darauf hat eindringlich Gebert hingewiesen<sup>68</sup> –, aber gleichzeitig *zielgerichtet kürzt*. Achtet man auf diese Dynamik in beiden Richtungen, zeigt sich das Kürzungskunstwerk als auf seine Weise ‹kürzungsdilatorisches› Gegenstück zu derjenigen Passage, die – mit hundert Versen auffällig umfangreich – im vorausgehenden Dialog stichomythisch, also durch *gleichmäßige* Kürze der Redebeiträge, den Konflikt verdichtet (vv. 1.168–1.268) und an die riskante Schwelle der Kommunikation mit der Dame führt.<sup>69</sup> Beide Maßnahmen, so

---

<sup>68</sup> Vgl. Gebert (2019).

<sup>69</sup> ‹Der Dialog von *herze* und *lîp* bringt [...] zu keinem Moment der Rede zwei klar trennbare, miteinander konkurrierende Standpunkte hervor, sondern immer eine Verschränkung der Positionen› (Strittmatter [2013], S. 195 f.). Herz und Leib bleiben in instabiler Asymmetrie und rekursiven Verschränkungen verbunden, was der Text auch metaphorisch durchspielt über wechselnde Formen von Koordination (z. B. ‹Partner› und ‹Freunde›, z. B. vv. 121, 421, 978) und gleichzeitiger Subordination (etwa ‹Richter-Rächer›, z. B. v. 417; ‹Herr-Diener›, vv. 1.961–1.074); glänzend ausgeführt bei Gebert (2019), S. 158 f.

verschieden sie sind, bewirken im Modus konsequenter Kürzung eine Beschleunigung des Textverlaufs und schieben zugleich durch auffällige Verbreiterung der Maßnahme amplifikatorisch das Ende auf, das bei aller *stæte*-Beschwörung jeweils ungewiss bleibt: nach innen (das Herz in Interaktion mit dem Leib) in der Stichomythie und nach außen (das Ich in Interaktion mit der Dame) im Schlussgedicht.

Rekursiv verdoppelt sich im Schlussgedicht auch die Rolle des Boten, der hier nicht als externe Figur des Dritten (und sei es als personifiziertes Büchlein) auftritt. Vielmehr macht das Ich sich ausdrücklich zu seinem *eigenen* Boten (*fürspreche*, vgl. vv. 1.643 f.): wieder ein rekursiver Vorgang. Und es war bereits davon die Rede, dass auch der Umfang der 32-versigen ersten Strophe an den seinerseits 32-versigen Prolog formal anknüpft und der Sprechakt ›Klage‹ zu Beginn des Schlussgedichts in einer großen Wiederholungsschleife wieder an den Anfang des Gesamttextes zurückführt. Dazwischen liegt eine doppelte Herstellung von Distanz. Das Ich – trotz provisorischer Konsensbildung in der Stichomythie – bleibt sich selbst so undurchsichtig und unerreichbar wie – trotz beschleunigter Präsenz suggestion im Schlussgedicht – dem Ich die Dame. Ist das nicht eine eher finstere Reprise?

Versteht man die *Klage* als Medium einer komplexen Diskursivierung paradoxer Affekte (mhd. *wân* zwischen ›Hoffnung‹ und ›Illusion‹) und grundsätzlich gestörten Innen-Außen-Kommunikation des Ich, erweisen sich die stichomythische Kürzung im Dialog und die systematische Kürzung im Schlussgedicht als kontrastparallel: Beide Kürzungsmaßnahmen führen jeweils dazu, dass rekursive Verdoppelungen die angestrebte Affekt-Transparenz und Glaubwürdigkeit (vgl. v. 1.397; auch v. 1.263: *ernest*) nicht stabilisieren, sondern im Gegenteil durchgängig stören, und zwar sowohl nach innen im Modus des Selbstgesprächs wie nach außen in Form minnesängerischer Interaktion zwischen Ich und Dame. Und hier wie dort führt die Kürzung auf den heiklen Moment (die gemeinsame Entscheidung) zu, vor die Dame zu treten, ›jetzt‹. «Ab der stichomythischen Mittelachse beginnt die *Klage*, ihre Paradoxien zu restabilisieren.»<sup>70</sup> Ein nach innen und nach außen *vil ungewisser wân* (v. 1.077) lässt das Ich am Erfolg seines

---

<sup>70</sup> Gebert (2019), S. 160.

Dienstes kategorisch zweifeln. Dass umgekehrt, retrospektiv und prospektiv, auch der Dame zur Auflösung ihres Zweifels wiederum nichts als Worte bleiben, formuliert der *lîp*, kurz bevor er vor die Dame tritt, ausdrücklich:

Sit ir daz gemüete mîn  
 alsô verborgen muoz sîn  
 daz si es niht anders wîzen mac  
 wan als ich ir ez, sô man ie phlac,  
 mit worten bescheine  
 so enweiz si ob ich ez meine  
 mit rehten triuwen oder niht; (vv. 1.397–1.403)

Genau diese Evidenzherstellung versucht – unter Zeitdruck – das Schlussgedicht. Alle temporalen Implikationen des Begriffs *stæte* (Dauer, Verlauf, Geschwindigkeit) werden widersprüchlich ausgefaltet. Unermüdlich, nicht erst in den Schlussstrophen, geht es in der *Klage* um Zeitregie, um die Kunst des rechten Augenblicks (*nu ensûme ez ouch ze deheiner frist*, v. 1.540; *Unrehtez gâhen sûmet dich*, v. 1.551 u. ö.). Schon zu Beginn des Streits musste der Leib sich anhören: Du bist ein rechter Schleicher, trödelst dauernd herum (v. 814), suchst nur *kurzwile* (v. 673) und verschläfst das halbe Jahr (v. 678). Am Ende des Streits, als das Herz zugeben muss, es wisse auch nicht, warum Damen ihre Liebhaber immer so lang hinhalten (vv. 1.585–1.587), bleibt dem Leib nur der bittere Kommentar: Du sprichst vom Leid der Glücklichen (*der sæligen ungemach*, v. 1.601); uns ist nicht einmal Ungeduld gegönnt. Das Herz hilft aus mit dem Argument, ewiges Warten könne auch schon glücklich machen, außerdem: Steter Tropfen höhle den Stein (vv. 1.616–1.625). Aber die Evidenz des Sprichworts, von dem oben schon die Rede war, bleibt nur unsichere Hypothese: *ist si danne ein guot wîp, / sich, sô lônnet si dir, lîp* (vv. 1.631 f.).

Alle rekursiven Verdopplungen führen also ins Ungewisse.<sup>71</sup> Zu Beginn des Dialogs wird geredet «um des Schweigens willen»<sup>72</sup> – es darf kein Schatten auf die Dame fallen. Also klagt das Ich lang und breit gegen sich selbst, bis das Selbstgespräch sich stichomythisch verkürzt und den Konflikt

71 Zur Instanz des *muot* als schillernden psychophysischen Dachbegriffs vgl. Strittmatter (2013), S. 161–168.

72 Gebert (2019), S. 147.

beschleunigt. Am Schluss ist es umgekehrt: Das Ich will endlich vor der Dame seine Klage vortragen, aber wird dabei, in aller Breite, immer schneller kürzer. Ganz am Ende, wenn die ‹Ich jetzt›-Deixis des Sängers an die Dame übergehen soll (‹nun du›), bleibt trotz Kürzungskalkül die reine Kontingenz übrig. Was könnte jetzt noch kommen? Im schlechtesten Fall *weder nein noch ja* der Dame – aber das erzählt erst Ulrich von Liechtenstein: *dâ wirt uns lang gar kurziu zît* (*Frauenbuch*, vv. 128 u. 132). Wäre es schon genug, wenn die Dame sagen würde: «Sing weiter»?<sup>73</sup> Womöglich wirkt der Ritter, indem er immer kürzer und dann gar nicht mehr redet, genau so, wie er *nicht* sein soll und will: ohne dauerhafte Dienstbereitschaft. Und die Dame bleibt, was sie schon zu Beginn dauernd war: stumm.

### III. Steter Tropfen höhlt den Stein? Fazit und Ausblick

Wenn im höfischen Minnediskurs des 12. und 13. Jahrhunderts Minnedienst durch den epochalen Programmbegriff *stæte* (‹Beständigkeit›, ‹Dauer›) ausgezeichnet ist, liegt für den Akt des *dienstlich dichten*<sup>74</sup> nicht nur ein moralisches, sondern immer auch ein rhetorisches Zeitdilemma nahe: Redselige Breite ist ebenso verpönt wie allzu zielstrebige Kürze. Sag schnell, was Du willst (ebd., v. 1.684), aber nicht zu schnell, denn übereiltes Abkürzen kann den Liebes- und Dichtererfolg ebenso ruinieren wie Trödeln. Tu ihr Deine Beständigkeit beständig kund, aber langweile nicht durch Länge und Dauernd-Reden. Wer allerdings aufhört mit stetem Reden von *stæte*, hat den Dienst schon verloren (*swer abelat / der het den dienst sin verlorn*).<sup>75</sup> Lohn kann durch falsche Zeitregie also auf vielfältige Weise verspielt werden. Für den Akt des *dienstlich dichten* bleibt streng genommen nur eine einzige Lösung: mit den Texten eine ‹Verstetigung› anzusteuern, und zwar durch Formen der Aufhebung ihrer selbst.<sup>76</sup>

Die systematische versifikatorische *abbreviatio* am Schluss der *Klage* ist nichts dem Text Äußerliches, sondern ein genuiner Kunstgriff. Meine

73 Vgl. MF 164,10 f.

74 Johann von Konstanz, v. 2.533; programmatisch auch Ulrich von Liechtenstein.

75 Ebd., vv. 984 f.

76 Gebert (2019), S. 163, und Glauch (2020).

Überlegungen zielten auf das (ästhetische, strukturelle, diskursive) Potential dieser systematischen Kürzung, das die Forschung trotz eines aktuellen Interesses an der *Klage* nicht ausgeschöpft hat. Ich war ausgegangen vom Zusammenhang von Kürzung und Zeitregie: Neben iterativen (je neu kürzen), durativen (dauernd, kontinuierlich kürzen) und relationalen (kürzer als) Zeitdimensionen spielte auch die Geschwindigkeit von (verzögernden, beschleunigenden) Kürzungsvorgängen eine Rolle. Dass die elementaren Textoperationen *abbreviatio* und *amplificatio* sich dabei komplex verschränken können, ist per se nicht auffällig. So treten immer wieder Kürzungsprogrammatik und Kürzungspraxis selbstwidersprüchlich auseinander.<sup>77</sup> Was macht demgegenüber Hartmanns kontinuierliche Kürzung zu einem Sonderfall?

(1) Ein erster Punkt war, dass das abbreviierende Prinzip hier einerseits strikt sukzessionslogisch funktioniert (was uns die eher seltene Sicherheit gibt, in der Überlieferung eindeutig Defekte dingfest machen zu können: Fehlverse, Inkonsequenzen in der Verteilung von Lombarden, die ihrerseits signifikant scheinen). Gleichzeitig wirken im Text rekursive, in sich selbst zurücklaufende (metrische, rhetorische, kompositorische, argumentative) Verdopplungsstrukturen. Im Ganzen ergibt sich eine charakteristische Spannung von Irreversibilität und rekursiver Wiederholung, mit dem Effekt je neu blockierter Endlosschleifen. (2) Zweitens führt ausgerechnet das Formkalkül ›Kürzung um jeweils ein Verspaar‹, mit dem das Ich eine Entscheidung erzwingen will, am Textschluss in eine unkalkulierbare, offene Situation. (3) Hinzu kommt drittens die Spannung zwischen Dauer und zielorientiertem Prozess, die im Schlussgedicht auch in bemerkenswerter Dichte thematisiert wird, durch das Zeit und in der Zeit wahrnehmende Ich. ›Lange Hoffnung‹ (v. 1.661): Ist sie dem ›langen Zweifel‹ (v. 1.587) an Dauer

---

<sup>77</sup> Daher ist gerade bei ausdrücklicher *abbreviatio* (›ich bin nicht lang‹) mit performativ widersprüchlich umgesetzten dilatorischen Dynamiken zu rechnen (zuletzt, mit Diskussion der älteren Literatur, Frick [2020]) sowie im umgekehrten Fall expliziter *dilatio*-Ansprüche (›ich bringe Neues‹) mit Weiterungs- und Novationsfiktionen; dazu das Teilprojekt ›Ich bin niht niuwe –? Neuerung als paradoxer Effekt ihrer Infragestellung im Liebesdiskurs des Mittelalters und der Frühen Neuzeit‹ der Berliner DFG-Forschungsgruppe 2305 ›Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit‹.

und Beständigkeit überlegen? Die Doppelsemantik von mhd. *wân* (‘Hoffnung’, ‘Illusion’) ermöglicht dabei unmerklich neue Sprechaktwechsel und auch Zeitsprünge (*sît* – *nû* – *ie*). Dass quantitative Prozesse des Kürzens und Längens unübersichtlich in qualitative Prozesse umschlagen, lässt sich dem Schlussgedicht daher in fast jedem Vers ablesen. (4) Für die Frage nach Kürzungsimplicationen lohnt es, auf intratextuelle Strukturäquivalenzen zu achten. Schon im vorausgehenden Dialog wird mit Tempounterschieden gespielt, wenn sich die sehr langen Redebeiträge der Kontrahenten am Ende des Dialogs stichomythisch verkürzen, was wiederum auffällig viel Raum bekommt (100 Verse), also seinerseits ‘dauert’. (5) Keinesfalls lässt sich das Hartmannsche Kürzungsmodell mit *forma-materia*-Dichotomien (Formzwang, Formdominanz) erklären. Ansprüche der Form und solche des Stoffs sind nicht ‘rein’ zu trennen. Weiter führt die Aufmerksamkeit für eine Form- und Inhaltsaspekte übergreifende Diskursivierung der umstrittenen Ansprüche formvollendeter *stæte*, die zu den Grundbedingungen höfischer Interaktion im Zeichen von Minnesang gehört. Die mediävistische ‘Wiedererzählen’-Debatte hat gezeigt, wie schwierig es im Einzelfall ist festzulegen, welche Neuerungen auf der Seite der *forma* (*artificium*), welche auf der der *materia* zu verbuchen sind. Das Schlussgedicht der *Klage* demonstriert auf seine Weise, dass es nicht ausreicht zu sagen: formal neu und ambitioniert, inhaltlich konventionell.

Die zugegeben heikle Frage nach historischen Form-Semantiken ist mit dem Hinweis auf ‘Formzwang’ und ‘Formdominanz’ nicht erledigt. Die Form so weitgehend vom Inhalt zu isolieren, wird mittelalterlichen Texten generell, erst recht dem *Klage*-Text, nicht gerecht, der mit hohem Differenzierungsaufwand auf allen Ebenen propositionale, ästhetische und performative Gegenläufigkeiten inszeniert. Nicht die Form systematischer Kürzung durchgereimter, wiederholungsrhetorisch progredierender Verse führt zu einem «stark begrenzten inhaltlichen Ausdruck»,<sup>78</sup> sondern Hartmanns Form der Kürzung ist selbst eine signifikante, spannungsreiche *simultan- und sukzessionslogische* ‘Ausdrucksform’. Sie überführt den auch inhaltlich relevanten Zeitdruck in akute Gegenwart, immer wieder, in nahezu jeder Strophe, und immer schneller.

---

78 Hess (2016), S. 249.



Die Antwort auf unsere Ausgangsfrage ‹Wie lang ist *immer kürzer*?› fällt aus den genannten Gründen ambivalent aus. Aus der Perspektive des hohen Minnesang-Ethos ist Warten kostbare Qualifikationszeit (‹[...] macht selig›): *Immer kürzer* wäre dann vielleicht voreilig schnell zu Ende. Aus der Perspektive eines erfolgs- beziehungsweise lösungsorientierten Pragmatismus, der im Text gleichfalls zu Wort kommt (‹[...] höhlt den Stein›), ist es lästige Wartezeit: Hier wäre *immer kürzer* womöglich doch längst zu spät. Die beiden in Sprichwort-Kürze, aber zugleich wortreich<sup>79</sup> formulierten Argumente ‹steter Tropfen höhlt den Stein› und seine Passiv-Variante ‹Warten macht selig› sind ironischerweise nach beiden Seiten auslegbar. Auch die Relativität von Geschwindigkeit wird im Schlussgedicht sprichworthaft kurz und zugleich redselig nach zwei Seiten ausgefaltet: Dem Glücklichen schlägt keine Stunde, dem Unglücklichen schleicht die Zeit dahin (vv. 1.881–1.884). Beides lässt sich nicht nur auf die Minnezeit beziehen, sondern auch auf die Textverlaufszeit, die mit abnehmender Verszahl schnell-langsam vergeht. Und auch die Minnezeit, als ‹Heilszeit› durchgängig religiös konnotiert, spaltet sich, wie immer wieder sichtbar wurde, ihrerseits auf in ‹zeitlose Zeit› und – angesichts endlicher Lebenszeit – drängende, ja verlorene Zeit.

Die Form der Kürzung in Hartmanns Schlussgedicht ist nicht schwer zu beschreiben, doch ihre Funktionen liegen weniger auf der Hand. Sie sind nur im Plural zu bestimmen und schließen sich durchaus, wie ich meine, zu einem Kürzungs-Konzept zusammen, aber ohne dass dieses Konzept auf *einen* Begriff zu bringen wäre. Als Konzept komplexer Reduktion oder langsamer Beschleunigung oder raffender Kumulierung bleibt es jeweils in sich spannungsreich.<sup>80</sup> Entkoppelt dagegen die Interpretation von vornherein

<sup>79</sup> Benz (2018), S. 77–80 (‹Redseligkeit›): ‹Die Hypertrophie der Werbung überspielt die Konflikte, deren Ausbreitung ihre Voraussetzung war› (ebd., S. 80, mit Bezug auf die *Klage*).

<sup>80</sup> In gewisser Weise ist Hartmanns Schlussgedicht eine Art versifikatorisches Kürzungspendant zum raffend kumulierenden Rapportschema als einem rhetorischen ‹Sonderidiom der brevitas› (Worstbrock [2004/<sup>1</sup>1975], S. 20; hier auch S. 26 zur lusorischen Seite solcher Kunstformen; zum ‹versefüllenden Asyndeton› vgl. den Beitrag von Raphael Schwitter, in diesem Band).

solche Verschränkungen von Form und Inhalt,<sup>81</sup> bleibt nur die Enttäuschung vorgefundener Redundanz, Inhaltsarmut, Inkohärenz oder auch die, wie ich zeigen wollte, zu einseitige These von Kürzung als Medium fortschreitender Symmetrisierung. Das Zeitparadox (das *stæte*-Dilemma) der hohen Minne verhindert dauernde Positivierung von Negativität. Die unumkehrbare und zugleich rekursive Kürzung bringt den Text, indem sie ihn in die Länge zieht, formvollendet an sein Ende, das so offen ist wie der Anfang.

So wie der Streitdialog trotz stichomythisch beschleunigtem ›Konsens‹ auf seine unendliche Fortsetzung zielt, manövriert auch der Schluss sich qua Kürzung in ein weiteres Dilemma und ist nicht dessen Auflösung. So wie in der Stichomythie Paradoxien durch Kompromisse nicht beizukommen ist, lässt sich im Schlussgedicht der Dauerzweifel nicht systematisch, dauernd und dauerhaft, wegkürzen, zumal es vielleicht doch Hoffnung ist, die winkt. Der Text bricht aber auch nicht einfach ab, wie viele Minnereden (›Hier sei das Büchlein aus‹), sondern erzwingt durch systematische Kürzung – dasselbe immer wieder, aber immer kürzer sagend – sein eigenes Verstummen. Wie die Sache ausgeht, ist eine von Hartmanns vielen abbreviierten, «nicht erzählten Geschichten», die auch die Lieder prägen, «auf der Schwelle von früher, jetzt, immer».<sup>82</sup> Sprich jetzt Du, roter Mund, und sag – ganz kurz – ja.

Wie steht es um die historische Signifikanz dieses in seiner Zeit isolierten Kürzungsexperiments? Das Prinzip systematischer Kürzung stellt das schillernde Zeitparadox, das das Schlussgedicht bespricht, auch formal aus. Ein wichtiger Effekt der Kürzungsmaßnahme betrifft daher die Gattung: die historisch neue hybride ›Strophen‹-Form als prestigeträchtiges Formzitat genau zwischen Leich und Minnesang.<sup>83</sup> Betroffen sind aber auch Medialität und Überlieferung (Mise en page), Metrik, Struktur, Sprechakt und Argumentationslogik des Textes. Manfred Kern hat, unter anderen Vorzeichen, die spätmittelalterliche Minnerede mit einem glücklichen Begriff als «kom-

---

<sup>81</sup> Zuletzt Frick / Rippl (2020).

<sup>82</sup> Haustein (2011), S. 91; auch Huber (2020).

<sup>83</sup> Oder richtiger: «Genauso weit an Leich und Minnesang vorbei? Denn zwischen Leich und Minnesang könnte keine Form liegen, die so rein stichisch (oder distichisch) ist wie dieses Formexperiment» (Sonja Glauch, brieflich).

plexe Reduktionsform» bezeichnet.<sup>84</sup> Minnereden können als widersprüchlich «komplexe Reduktionsformen» gelten, weil sie die narrative Unmöglichkeit des Hohen Sangs qua allegorischer Erzählung ins epische Format übersetzen, «alte» Minnesang-Psychodynamik mit zeitgenössisch aktueller gelehrter Wahrnehmungs- und Liebestheologie «neu» reformulieren, dabei Stilhaltungen und episch-lyrische Sprechakte in Texten wie der *Minneburg* oder Hadamars *Jagd* in unübersichtlich verschachtelten Binnen- und Rahmenhandlungen mischen. Das macht ihre «transgressive Produktivität» aus.<sup>85</sup> In solcher Retrospektive würde die literarästhetische Signifikanz der *Klage* mit ihrem so einfachen wie mehrdeutigen Kürzungsmodell im allgemeinen Sinn einer «komplexe[n] Reduktionsform» auch literarhistorisch relevant; umgekehrt könnte sich das, was Kerns paradoxe Kategorie für die späten Minnereden sucht, im Blick auf den früheren Text der *Klage*, die bis in wörtliche Zitate hinein so reiche Resonanz im Spätmittelalter findet,<sup>86</sup> noch prägnanter zeigen. Über eine Differenzierung verschiedener Beobachtungsebenen kann also einerseits das komplexe Kürzungskonzept der *Klage* hinter der verstechnisch simplen Kürzungs-«Mechanik» sichtbar werden: als Spannung zwischen Irreversibilität und Rekursion, Kalkül und Kontingenz, unseligem Reden und redseligem Schweigen. Gleichzeitig kann sich auch zeigen, wie die Textrezeption die Kürzungsambivalenz immer wieder purifiziert: Schon die Überlieferung in A mit ihrer an spätmittelalterlichen Minnereden orientierten Stropheneinrichtung, die frühe Editorik mit ihrem separaten Abdruck des Schlussgedichts als «Leich» oder auch die dezisionistische Haltung, das Problem damit aus der Welt zu schaffen, dass das Schlussgedicht dem Autor und der Epoche abgesprochen wird.

«Steter Tropfen höhlt den Stein»? Auch das Sprichwort löst in der *Klage* nicht das doppelte Evidenzproblem nach innen und nach außen. Denn nicht *dass*, sondern *wann* endlich steter Tropfen den Stein gehöhlt *haben wird*,

---

<sup>84</sup> Kern (2006), S. 58. Erst recht des Strickers *Frauenehre*, gleichfalls in A überliefert, würde vor diesem Hintergrund «komplexer Reduktion» als vielschichtige Minnesang-Transformation erscheinen, die wie Hartmanns *Klage* die Perspektivität verschiedener Ansprüche auch dialogisch vorführt und dabei verschiedene Zeitlogiken durchspielt. Das pragmatische Paradox des Hohen Sangs wird beim Stricker freilich weitgehend aufgelöst.

<sup>85</sup> Kern (2006), S. 60.

<sup>86</sup> Ein erster Versuch der Zusammenschau bei Rudorfer (2008).

steht auf dem Spiel: als künftig vergangene Gegenwart im Irrealis, eingebaut in höchst unsichere Bedingungssätze: ‹Wenn ich zum Glück geboren worden wäre, würde ich, wenn sie mich tröstete, das genießen› (vv. 1.887f.). Am Schluss bleiben vier kurze Verse übrig, immer noch zu lang für die unendliche Distanz zwischen Ich und Dame.

## Bibliographie

### Primärliteratur

- Hartmann von Aue. Die Klage. Das (zweite) Büchlein aus dem Ambraser Heldenbuch, hg.v. Herta Zutt, Berlin 1968.
- Hartmann von Aue. Das Klagebüchlein Hartmanns von Aue und das zweite Büchlein, hg.v. Ludwig Wolff, München 1972 (Altdeutsche Texte in kritischen Ausgaben 4).
- Hartmann von Aue: Das Büchlein. Nach den Vorarbeiten von Arno Schirokauer zu Ende geführt und hg.v. Petrus W. Tax, Berlin 1979 (Philologische Studien und Quellen 75).
- Hartmann von Aue. Die Klage, hg.v. Kurt Gärtner, Berlin u. a. 2015 (Altdeutsche Textbibliothek 123).
- [HMS III] Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtet, mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichnis der Anfänge, und Abbildungen sämtlicher Handschriften, hg.v. Friedrich Heinrich von der Hagen. Bd. 3,1: Minnesinger aus den Jenaer, Heidelberger und Weingartner Sammlungen und den übrigen Handschriften und früheren Drucken, Leipzig 1838.
- [Johann von Konstanz] Die Minnelehre des Johann von Konstanz. Nach der Weingartner Liederhandschrift unter Berücksichtigung der übrigen Überlieferung hg.v. Dietrich Huschenbett, Wiesbaden 2001.
- Eberhard von Cersne. Der Minne Regel, hg.v. Franz Xaver Wöber. In musikalischer Hinsicht von August Wilhelm Ambros, Hildesheim / New York 1981 (Nachdruck der Ausgabe Wien 1861).
- [MF] Des Minnesangs Frühling, unter Benutzung der Ausgaben v. Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet v. Hugo Moser und Helmut Tervooren. Bd. 1: Texte, 38., erneut revidierte Auflage, Stuttgart 1988.
- Strickers *Frauenehre*. Überlieferung – Textkritik – Edition – literaturgeschichtliche Einordnung v. Klaus Hofmann, Marburg 1976 S. 43–164.

Ulrich von Liechtenstein. Frauendienst, hg.v. Franz Viktor Spechtler, Göppingen 1987 (GAG 485).

Ulrich von Liechtenstein: Das Frauenbuch. Mittelhochdeutsch / neuhochdeutsch, hg., übersetzt u. kommentiert v. Christopher Young, Stuttgart 2003 (RUB 18290).

### Forschungsliteratur

Benz, Maximilian: Fragmente einer Sprache der Liebe um 1200, Zürich 2018 (Mediävistische Perspektiven 6).

Bleumer, Hartmut: Ritual, Fiktion und ästhetische Erfahrung. Wandlungen des höfischen Diskurses zwischen Roman und Minnesang, in: Ruth Florack / Rüdiger Singer (Hgg.): Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit, Berlin / New York 2012, S. 51–92.

Cormeau, Christoph / Wilhelm Störmer: Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung. Mit bibliographischen Ergänzungen (1992/93 bis 2006) v. Thomas Bein, München, <sup>3</sup>2007.

Egidi, Margreth: Zeit, Raum und Subjektivität bei Hartmann von Aue und Burkhard von Hohenfels, in: Annette Gerok-Reiter / Anna Sara Lahr / Simone Leidinger (2020), S. 377–393.

Frick, Julia: *abbreviatio*. Zur historischen Signifikanz von Kürzungsfunktionen in der mittelhochdeutschen höfischen Epik des 13. Jahrhunderts. Eine Projektskizze, in: PBB 140 (2018), S. 23–50.

Frick, Julia: *ez wære ze sagene al ze lank*. Zum Stellenwert der ›Kürze-Topoi‹ im mittelhochdeutschen Antikenroman, in: ZfdPh 139 (2020), S. 353–378.

Frick, Julia / Rippl, Coralie (Hgg.): Dynamiken literarischer Form im Mittelalter, Zürich 2020 (Mediävistische Perspektiven 10).

Gebert, Bent: Der Streit in mir. Zur *Klage* Hartmanns von Aue, in: ders.: Wettkampfkulturen. Erzählformen der Pluralisierung in der deutschen Literatur des Mittelalters, Tübingen 2019 (Bibliotheca Germanica 71), S. 146–166.

Gerok-Reiter, Annette / Lahr, Anna Sara / Leidinger, Simone (Hgg.): Raum und Zeit im Minnesang. Ansätze – Spielarten – Funktionen, Heidelberg 2020 (Studien zur historischen Poetik 29).

Gewehr, Wolf: Hartmanns ›Klage-Büchlein‹ als Gattungsproblem, in: ZfdPh 91 (1972), S. 1–16.

Glauch, Sonja / Philipowski, Katharina: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens, in: dies. (Hgg.): Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26), S. 1–61.

- Glauch, Sonja: Rezension zu: Andreas Hammer / Victor Millet / Timo Reuvekamp-Felber (Hgg.): Ereck. Textgeschichtliche Ausgabe mit Abdruck sämtlicher Fragmente und der Bruchstücke des mitteldeutschen *Erek*, in: PBB 141 (2019), S. 112–127.
- Glauch, Sonja: *nicht langer wan die wile ich lebe*. Zur Zeit-Poetik Reinmars, in: Gerok-Reiter, Annette / Lahr, Anna Sara / Leidinger, Simone (2020), S. 171–199.
- Glier, Ingeborg: *Artes amandi*. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden, München 1971 (MTU 34).
- Hausmann, Albrecht: Die *vröide* und ihre Zeit. Zur performativen Funktion der Inszenierung von Gegenwart im hohen Minnesang, in: ders. (Hg.): Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik, Heidelberg 2004 (Beihefte zum Euphorion 46), S. 165–184.
- Haustein, Jens: Nichterzählte Geschichten. Zur Minnelyrik Hartmanns von Aue, in: Ralf Plate / Martin Schubert (Hgg.): Mittelhochdeutsch. Beiträge zur Überlieferung, Sprache und Literatur. Festschrift Kurt Gärtner, Berlin / Boston 2011, S. 83–93.
- Haustein, Jens: Gesungene Geschichten? Hartmanns Lyrik, in: Cordula Kropik (Hg.): Hartmann von Aue. Eine literaturwissenschaftliche Einführung, Tübingen 2021 (UTB 5562), S. 85–120.
- Hess, Ineke: Selbstbetrachtung im Kontext höfischer Liebe. Dialogstruktur und Ich-Konstitution in Hartmanns von Aue *Klage*, Berlin 2016 (Philologische Studien und Quellen 255).
- Huber, Christoph: Jetzt – einst – immer. Zeitachsen im Minnelied (Reinmar und Heinrich von Mügeln), in: Gerok-Reiter, Annette / Lahr, Anna Sara / Leidinger Simone (2020), S. 155–169.
- Kasten, Ingrid: Studien zur Thematik und Form des mittelhochdeutschen Streitgedichts, Hamburg 1973.
- Kern, Manfred: «Parlando». Trivialiserte Bildlichkeit, transgressive Produktivität und europäischer Kontext der Minnerede, in: Ludger Lieb / Otto Neudeck (Hgg.): Triviale Minne? Konventionalität und Trivialisierung in spätmittelalterlichen Minnereden, Berlin / Boston 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 40 [274]), S. 55–76.
- Kischkel, Heinz: Kritisches zum Schlussgedicht der *Klage* Hartmanns von Aue, in: ZfdPh 116 (1997), S. 94–100.
- Klingner, Jacob / Lieb, Ludger (Hgg.): Handbuch Minnereden. Mit Beiträgen von Iulia-Emilia Dorobantu u. a., 2 Bde., Berlin / Boston 2013.
- Klingner, Jacob: «Gegenspiele». Zur Überlieferung von Minnesang und Minnerede in der «Weingartner Liederhandschrift», in: Susanne Köbele (Hg.): Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert, Berlin 2013 (Wolfram-Studien XXI), S. 267–286.
- Köbele, Susanne: Der paradoxe Fall des Ich. Zur *Klage* Hartmanns von Aue, in: Katharina Philipowski / Anne Prior (Hgg.): *Anima* und *sêle*. Darstellungen und Systematisie-

- rungen von Seele im Mittelalter, Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 197), S. 265–283.
- Köbele, Susanne: Ein Streitgespräch im Schnittpunkt der Diskurse. *Die Klage*, in: Cordula Kropik (Hg.): Hartmann von Aue. Eine literaturwissenschaftliche Einführung, Stuttgart 2020 (UTB) [im Druck].
- Köbele, Susanne: Rezension zu: Ineke Hesse: Selbstbetrachtung im Kontext höfischer Liebe. Dialogstruktur und Ich-Konstitution in Hartmanns von Aue *Klage*, Berlin 2016, in: PBB 140 (2018), S. 417–424.
- Lembke, Valeska: *So lerne einen zouberlist*. Hartmanns von Aue *Klage*, in: dies.: Minnekommunikation. Sprechen über Minne als Sprechen über Dichtung in Epik und Minnesang um 1200, Heidelberg 2013, S. 109–129.
- Lieb, Ludger: Die Eigenzeit der Minne. Zur Funktion des Jahreszeitentopos im Hohen Minnesang, in: Beate Kellner / Ludger Lieb / Peter Strohschneider (Hgg.): Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur Frankfurt a. M. u. a. 2001 (Mikrokosmos 64), S. 183–206.
- Masse, Marie-Sophie: *Der rehte zouberlist aus Karlingen*. Ältere und neuere Überlegungen zu Hartmanns *Klage*, in: Monika Costard / Jacob Klingner / Carmen Stange (Hgg.): Mertens lesen. Exemplarische Lektüren für Volker Mertens zum 75. Geburtstag, Göttingen 2012, S. 89–106.
- März, Christoph: Metrik, eine Wissenschaft zwischen Zählen und Schwärmen? Überlegungen zu einer Semantik der Formen mittelhochdeutscher gebundener Rede, in: Jan-Dirk Müller / Horst Wenzel (Hgg.): Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent, Stuttgart / Leipzig 1999, S. 317–332.
- Mertens, Volker: *Factus est per clericum miles cythereus*. Überlegungen zu Entstehungs- und Wirkungsbedingungen von Hartmanns *«Klage-Büchlein»*, in: Timothy McFarland / Silvia Ranawake (Hgg.): Hartmann von Aue. Changing Perspectives. London Hartmann Symposium 1985, Göppingen 1988 (GAG 486), S. 1–19.
- Monecke, Wolfgang: Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der *wildekeit*, Stuttgart 1968 (Germanistische Abhandlungen 24).
- Müller, Jan-Dirk: Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar, in: PBB 121 (1999), S. 379–405.
- Philipowski, Katharina: Bild und Begriff. *sêle* und *herz* in geistlichen und höfischen Dialoggedichten des Mittelalters, in: Katharina Philipowski / Anne Prior (Hgg.): *Anima* und *sêle*. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter, Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 197), S. 299–319.
- Rippl, Coralie: Die Litotes bei Hartmann von Aue: ironisch? Annäherungen an eine Poetik des Kontrasts, in: Julia Frick / Coralie Rippl (Hg.): Dynamiken literarischer Form im Mittelalter, Zürich 2020 (Mediävistische Perspektiven 10), S. 107–120.

- Rudorfer, Silke Andrea: Die Minne bei Ulrich von Liechtenstein, dem Stricker und Hartmann von Aue. Eine Gegenüberstellung von Frauenbuch, Frauenehre und Klagebüchlein, Neuried 2008 (Deutsche Hochschuledition 147).
- Rüther, Hanno: Grundzüge einer Poetologie des Textendes in der deutschen Literatur des Mittelalters, Heidelberg 2018 (Studien zur historischen Poetik 19).
- Störmer-Caysa, Uta: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin / New York 2007.
- Störmer-Caysa, Uta: Reimsemantik und Raumsemantik, in: Gerok-Reiter, Annette / Lahr, Anna Sara / Leidinger, Simone (2020), S. 61–83.
- Strittmatter, Ellen: Poetik des Phantasmas. Eine imaginationstheoretische Lektüre der Werke Hartmanns von Aue, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 15).
- Worstbrock, Franz Josef: Rhetorische Formtypen der mittelalterlichen Lyrik (<sup>1</sup>1975), in: Ders.: Ausgewählte Schriften. Bd. 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters, hg. v. Susanne Köbele / Andreas Kraß, Stuttgart 2004, S. 17–38.
- Worstbrock, Franz Josef: *Dilatatio materiae*. Zur Poetik des *Erec* Hartmanns von Aue (<sup>1</sup>1985), in: ders.: Ausgewählte Schriften. Bd. 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters, hg. v. Susanne Köbele / Andreas Kraß, Stuttgart 2004, S. 197–228.
- Zotz, Nicola: Die Schlußstrophe im mittelalterlichen deutschen Liebeslied, in: Gert Hübner (Hg.): Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert, Amsterdam / New York 2005, S. 147–168 (Chloe 37).
- Zutt, Herta: Die formale Struktur von Hartmanns *Klage*, in: *ZfdPh* 87 (1968), S. 359–372.



